

ION STENDL

DESENU

Estetica • Suporturi • Materiale



ION STENDL

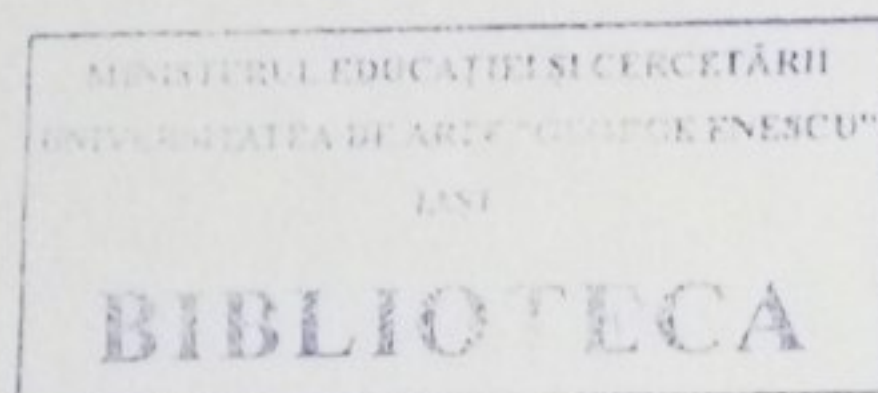
DESENU

Estetica • Suporturi • Materiale



V13

xv, a₂ - 1939/X



132227

Biblioteca Univ. de Arte Iasi



C0005125

ION STENDL

DESENUL

Estetica • Suporturi • Materiale

O PARALELĂ
ÎNTRE RENĂȘTERE
ȘI
SECOLUL XX

EDITURA
SemnE



132227

ISBN: 973-624-236-6

EDITURA SEMNE

Str. Barbu Delavrancea nr. 24

sector 1, București

Tel/Fax: (021) 318 83 44

Adresă web: <http://www.semneartemis.ro>

E-mail: office@semneartemis.ro

Difuzare:

Tel./ Fax: (021) 310.74.59; 311.49.36

e-mail: difuzare@semneartemis.ro

Tipografia SEMNE

Tel.: 667 08 20

ION STENDL
DESENUL

Estetica • Suporturi • Materiale

O PARALELĂ
ÎNTR-UNA
ȘI
SECOLUL XX

Cartea de față este teza mea de doctorat susținută la Universitatea Națională de Arte din București în vara anului 2002. Reprezintă rezultatul informațiilor mele de peste patru decenii asupra tehnicilor, suporturilor și felului cum este concepută acea parte mirifică și inconfundabilă a artelor vizuale – DESENUL.

Jaloanele în demersul meu au fost „Die Kunst der Zeichnung” de Walter Koschatzky și catalogul „Documenta 6” de la Kassel din 1977, unde pentru prima dată s-a încercat o panoramare a artei desenului anilor '60 și '70 ai secolului XX. Experiența mea artistică a condus la o selecție a artiștilor pe criterii subiective.

Am datoria de a-mi exprima mulțumirile mele d-lui prof. univ. dr. Gheorghe Achiței, conducătorul doctoratului meu, pentru timpul dedicat acestui proiect, pentru sugestiile și îndrumarea în diversele faze ale redactării tezei, d-lui prof. univ. dr. Dan Cristian Popescu, care mi-a influențat hotărârea de a începe acest doctorat, soției mele Teodora, pentru ocrotirea mea, pentru sprijinul și marea răbdare față de exigențele mele aproape fără de sfârșit pe toată perioada doctoratului.

Mulțumirile mele se îndreaptă și spre d-na Aurelia Mocanu, critic de artă, care cu promptitudine a făcut corectura frazării textului și spre d-na lector univ. Orbán Anna-Mária, care a fotocopiat ilustrațiile și a realizat tehnoredactarea prezentului volum.

Exprim de asemenea mulțumiri d-lor Mattias Flügge istoric și critic de artă din Berlin și Emmanuel Schmid istoric de artă și galerist din Regensburg, care mi-au acordat consultanță și material documentar.

Mulțumesc copiilor mei Johanna și Petru Stendl, Alexandra Stendl și prof. univ. dott. Stefano Fuselli pentru punerea la dispoziție a bibliotecilor lor. Mulțumesc de asemenea prof. univ. dott. Luca Illetterati care împreună, cu dott. Stefano Fuselli, mi-au facilitat accesul la biblioteca Facultății de Istoria Artelor a Universității din Padova. Lui Petru, încă odată, pentru proiectul copertei.

„Nu în ultimul rând, colegului și prietenului meu prof. univ. drd. Mircia Dumitrescu, Domnului Dr. Florin Rotaru, directorul editurii «Biblioteca Bucureștilor» și Domnului Dulu Ștefan care a binevoit să-mi publice cartea și căruia de asemenea îi prezint mulțumirile mele”.

O COMPARAȚIE PRELIMINARĂ

Tema acestei lucrări – *Estetica, materialele și suporturile desenului* – o paralelă între *Renaștere și sec. XX*, poate trezi nedumeriri. De ce un arc așa de mare peste timp, de ce *Renașterea* este luată ca reper pentru o analiză a desenului *sec. XX* și dacă este posibilă o paralelă între desenul *Renașterii* și cel al *sec. XX*? Fără intenția noastră de a scrie un capitol de istoria artei, încercăm în paginile care urmează o cercetare asupra cauzelor care au concurat ca astăzi să avem în fața noastră o coală de hârtie și să ținem în mână un creion ascuțit cu care să trasăm pe această hârtie, trasee de linii ce întrupează ceva din lumea înconjurătoare sau din lumea gândurilor noastre, produs care în final poate fi numit desen. Acest desen trebuie văzut de asemenea drept ceva de sine stătător, total diferit de scriere (de semnele grafice ce reprezintă sunetele sau cuvintele unei limbi), de delimitările formelor de pe suprafața preparată a unei pânze ce va deveni pictură prin aplicarea culorilor în interiorul acestor delimitări sau traiecte trasate pe blocul de marmură ce reprezintă volumele ce trebuie dislocate pentru a „elibera” statuia ce se găsește în interiorul acestui bloc. Deși istoricește documentat, desenul a fost deja în preocuparea omului comunei primitive, a civilizațiilor antice și a Evului Mediu. O nouă turnură a avut loc în *sec. XIV*, când apare o preocupare specială dedicată acestui gen de artă. Desenul romanic și gotic, ca o prelungire a desenului antic, era o figurare ilustrată a codicelor de pergament sau a cărților de mostre din atelierele pictorilor. Ductul liniei ce circumscria formele era egal în contextul imaginii, de obicei subțire, trasat cu minuție cu pana sau cu mina metalică. În romanic și gotic imaginea plată era insufletită de aglomerări de falduri ale veșmintelor sau al unor elemente decorative, înviorată de pete de culoare adăugate cu pensula. Modelajul formelor este discret. Când este folosită mina de argint, care avea o mai mare suplețe a liniei subțiri, accentuările sunt realizate doar prin încrucișări succesive sau reveniri peste liniile trasate anterior. Imaginile standard din cărțile de mostre erau sortite spre repetare în compozițiile de pe zidurile bisericilor ajutând la zugrăvirea de personaje cu o tipologie bine definită, ușor recognoscibilă și înțeleasă de credinciosul de rând. Desenul privind studiul naturii, portretul, proiectul de compoziție sau ideile exprimate în schițe spontane erau încă un domeniu necunoscut. Cu Giotto au început să fie trasate noile jaloane în privința redării omului, eliberat de cosmologia ev-mediană într-o nouă spațialitate și o nouă viziune realistă. (1)

Un rol însemnat l-a avut și răspândirea hârtiei în Europa între *sec. IX și XIII*, un suport mult mai ieftin și mai ușor de fabricat decât pergamentul, ce a permis ca la începutul *sec. XIV* acesta să devină materialul de desen general utilizat în atelierele artiștilor.

1) Birke Veronika
Die italienischen Zeichnungen der Albertina.
 Ed. Hirmer, München, 1991,
 p. 13.

2) Ibidem, p. 19.

3) Westfeling Uwe
Zeichnen in der Renaissance
Ed. Du Mont, Köln,
1993
p. 203.

Renașterea a adus o reevaluare a conceptelor antice asupra filosofiei, a artelor, o redeșteptare a simțului pentru natură și o descifrare matematică a realității. (2). Tot Renașterea a favorizat apariția în prim-plan a artistului ca o figură ce s-a desprins de statutele meșteșugărești ale Evului Mediu, devenind o personalitate de sine stătătoare, importantă și admirată. Acest artist își desfășoară activitatea pe un fundament științific, creativitatea sa se derulează prin aplicarea cunoștințelor de matematică și geometrie. Orice problemă poate fi rezolvată prin rațiune, iar căile sunt căutate în activitățile creatoare din atelierul său. Este într-un fel o reflectare a principiilor cosmice din epocă, ce susțin că „există o ordine generală a lucrurilor care pot fi înțelese prin religie și filosofie, iar lumea vizibilă este doar expresia legilor cosmice. Proporțiile naturii reflectă armonia lumii, iar sistemul ordonat formează o ierarhie la capătul căreia se găsește Dumnezeu.” (3)

Renașterea nu a fost doar o „renaștere”, ea a produs și „nașteri”. Una din acestea a fost *desenul*, așa cum îl percepem în mare parte și astăzi. De la ce a pornit, la ce servea, cum arăta și rolul acestui desen, sunt chestiuni pe care le vom analiza în cele ce urmează.

Practic, desenul Renașterii s-a dezvoltat din desenul gotic. Așa cum am arătat mai sus, linia, ca element de bază al desenului gotic, a fost mai departe folosită dar felul în care a fost trasată a produs o primă noutate. Desenul a fost debarasat de traiectele excesiv de sinuoase rezultate prin participarea musculaturii degetelor și a mâinii care desenează miniaturile pentru a realiza forme grațioase deliberate de spirit. Pas cu pas este introdusă estetica riglei și a compasului. Sinuozitatea nu este pe deplin exclusă. Ea este de acum legată de o anumită detență a liniei menită să agrementeze severitatea regulilor. Draperiile acoperă arhitecturile corpurilor dar permit citirea dedesubt a acestor arhitecturi. De la Masaccio la Rafael se va stabili o gramatică a desenului, cu exaltarea solidului și a geometriei care vor forma reguli ce vor persista două secole în academii. În genere, linia de contur, cea care circumscrie și „numește” o formă, este rezultatul unui proces de abstractizare bazat pe o gândire geometrică pe care Leonardo și Dürer o vedeau la baza tuturor regulilor artei. La artist acest proces de abstractizare se produce în timp și este rezultatul educației artistice începută din adolescență. Ochiul care vede natura transmite informațiile creierului, care produce abstractizarea și care apoi, prin inimă, o transmite mâinii care așază unui seismograf sensibil trasează pe hârtie linii drepte, curbe, accente și hașuri care toate se încadrează într-un sistem ce la urmă va reprezenta o formă în spațiu. Dacă artistul va încerca reprezentarea unei idei, care de obicei îi va apare configurată pe un ecran interior, cu același sistem va transpune pe hârtie imaginile de pe ecran. Linia este un produs abstract, deoarece în natură nu există linii. Mâna ce produce linia va impregna acesteia o serie de caracteristici precum: forță, atmosferă, sensibilitate, toate

petrecute într-un
mâinii care ține în
direa, caracterul
peramentul artist
(4) Influența tem
teristice ale dese
toate centrele ar

În Renașterea
date, un ajutor
(schița, studiul
indă cât mai
însemnând pă
ralul.

O formă c
incompletă p
lajul din int
luminii și u
sursa de lum

O alături
funcție de
închise, p
acest proc
mentul că

Hașur
desen în
modelaj
cazuri, c
doar pe
mai asc
extrem
mai gr
deschi
Rafae
Mich
rialul
În
vor f

Pe
ela

petrecute într-un interval de timp. Gestică, privită ca mișcare a brațului și a mâinii care ține instrumentul ce produce linia, conține și ea date despre gândirea, caracterul și dispoziția desenatorului. Toate acestea fac parte din temperamentul artistului și au o influență prin ductul liniei asupra vibrației ei. (4) Influența temperamentului artistului și ductul vibrat al liniei vor fi caracteristice ale desenului renașcentist, mai ales al celui toscan, răspândit apoi în toate centrele artistice italiene și nu numai.

În Renaștere desenul este un mijloc de cunoaștere, de înregistrare a unor date, un ajutor cu rol pregătitor în elaborarea unei picturi sau sculpturi (schița, studiul, proiectul și cartonul). Este nevoie deci ca desenul să cuprindă cât mai multe detalii exacte extrase după modelul naturii, exactitate însemnând pătrunderea pînă în cele mai mici detalii, fără a pierde însă generalul.

O formă circumscrisă doar de linia de contur este plată, fără volum, deci incompletă pentru a reflecta realul din natură. În Renaștere s-a creat modelajul din interiorul conturului formelor, o redare a volumului prin studiul luminii și umbrei. Iluzia reliefului, a volumului prin modelaj în funcție de sursa de lumină, s-a făcut la început tot cu ajutorul liniei.

O alăturare de linii scurte trasate pe aceeași direcție produce hașurul. În funcție de desimea liniilor alăturate se produc pete mai deschise sau mai închise, prin care se poate obține un modelaj al formei. Leonardo a folosit acest procedeu (direcția descendentă a liniilor hașurilor sale susțin argumentul că Leonardo practica desenul cu mâna stângă).

Hașurul încrucișat produce zone mai închise și accente în cadrul unui desen în funcție de desimea și grosimea liniei. Hașura pe formă duce la un modelaj „sculptural” al formei. A fost folosită de Michelangelo. În unele cazuri, desenul de contur dispare, în timpul desenării construcția bazându-se doar pe succesiunea planurilor valorate. Cu cât instrumentul de desen este mai ascuțit (pana, diverse mine metalice), cu atât detaliul poate fi dus la extrem și înregistrarea de date este mai mare. La sanguină și cretă linia fiind mai groasă, hașurile se pot contopi în pete compacte, mai închise sau mai deschise, după gradul de apăsare al materialului pe hârtie. Desenele lui Rafael sau cele din școala venețiană (chiar și desenele lui Leonardo și Michelangelo din faza lor târzie) pot fi numite desene de atmosferă, materialul nepermițând redarea detaliului, ca tăișul unui bisturiu.

În capitolul „Suporturile, materialele și estetica desenului în Renaștere” vor fi dezvoltate și metodele noi de desen:

- Redarea exactă a lumii înconjurătoare;
- Folosirea unui canon bazat pe proporții;
- Redarea spațiului după un sistem de construcție științific geometric.

Pe lângă studii ale figurii umane, studii de animale sau plante, necesare în elaborarea unei picturi sau sculpturi, apar acum și studii în sine, de

4) Koschatzky Walter
Die Kunst der Zeichnung
Ed. Pawlak, Köln,
1993,
p. 269-270.

5) Westfeling Uwe
Zeichnen in der Renaissance
Ed. Du Mont, Köln,
1993,
p. 202.

6) Ibidem
(Koschatzky), p. 83.

7) Busch Werner
Funkkoleg Kunst
Ed. Piper, München,
1997,
p. 241-243.

cunoaștere și cercetare (Leonardo), asociate deseori și de cuvântul scris, constituind un izvor de date. E este începutul desenului științific. (5)

Hașurarea poate fi înlocuită de laviul așezat cu pensula în pete diferențiate valoric pentru redarea celei de a treia dimensiuni. Se desena mult pe hârtii tonate fie de către artist, fie colorate în procesul de fabricare a hârtiei. Pe suprafața colorată a hârtiei se trasau liniile principale ale figurii cu o mină ascuțită, se continua apoi cu pana sau creta la definitivarea conturului și a modelajului, iar la sfârșit, pentru accentuarea volumului, părțile luminoase erau „înălțate” cu creta sau guașa albă.

Desenul pe foi tonate față de cel practicat pe hârtia albă oferea prin colorarea hârtiei semiumbra. Modelajul realizat prin aplicarea albului în lumină și accentele obținute cu pana sau creta în părțile de umbră, avea astfel nevoie de puține mijloace pentru un rezultat de mare efect. Tot acum apare și desenul autonom, nelegat de o funcție pregătitoare, reprezentat prin portrete și compoziții alegorice. „Desenul a cărui existență este dată din epoca folosirii minei de argint, din zorii sec. XV, își începe de fapt culmea, ultima posibilitate. Eliberat de condiții, singurul răspunzător fiind artistul, desenul său va avea cea mai liberă expresie a autonomiei umane”. (6) Zuccaro, cu „disegno interno” ce emite ideea și cu „disegno esterno” ce duce la realizarea ei materială, subliniază autonomia artistului. Spiritul său autonom elaborează ideea, notează această idee cu ajutorul unui desen într-o imagine ce poate fi privită și înțeleasă, iar execuția poate fi îndeplinită și de alt artist. Nu execuția meștesugărească primează, ci invenția, ideea. Această concepție are consecințe definitorii privind artistul, considerându-l pe acesta și producătorul autonom al temei. Comanditarul nu își mai impune propriile idei, fiind de acum interesat în obținerea unei creații de la un artist important. Prin aceasta, valoarea operei de artă nu se mai poate înscrie într-un calcul economic prestabilit, ea devine un obiect de excepție, fiind supus propriilor reguli. (7)

În desenul renescentist, ca o noutate, apare și elementul *timp*. În schițe executate cu pana, trestia, pensula sau creta, cu linii așezate cu un duct nervos și expresiv, se poate evalua și timpul ce a fost necesar pentru producerea lor. De asemenea, multiple variante ale aceleiași imagini desenate pe aceeași foaie, participă la demonstrarea timpului necesar execuției. În desenele lui Leonardo sau Rafael reprezentând Madona cu Pruncul, se observă clar că au fost desenate după model.

Pruncul neavând răbdarea să pozeze, mișcările și atitudinea acestuia au trebuit surprinse rapid. Prin desen au fost stabilite, în urma exercițiului și regulile compoziției, armătura sau geometria ei „secretă”. Preluată din compoziția gotică, bazată pe înscrisuri ale formelor geometrice în cerc (triunghi, pătrat, pentagon, hexagon, octogon), originară din antichitatea

greacă (Pythagora – P
realizate cu compasul.

Renașterea a simpl
la pătrat, triunghi și
poziție statică a to
tunghi, și a triunghi
Exemplele sunt
Michelangelo, Rafa
Clasicismul renasc
tot ce poate produ
spre etern și perfec
care clasicul o așe

Analizând des
privința liniei și
este simplu și si
nească forma în
se, de o liberta
rezultat grafic
Leonardo nu a
său realizat di
dificil de stăp
a planurilor
leași și pentr
guină sau cr
re, aidoma
fice în car
Analogia u
zintă o ieș
serpentina
Michelan
clare, făr
întuneca
le din u
purilor
ne mod
fiind c
admir
ele an
sangu
perio
Foile

este începutul desenului științific. (5)
tă de laviul așezat cu pensula în pete dife-
cele de a treia dimensiuni. Se desena mult pe
fie colorate în procesul de fabricare a hârtiei.
trasau liniile principale ale figurii cu o mină
na sau creta la definitivarea conturului și a
accentuarea volumului, părțile luminoase
albă.

el practicat pe hârtia albă oferea prin culo-
l realizat prin aplicarea albului în lumină
eta în părțile de umbră, avea astfel nevoie
a de mare efect. Tot acum apare și dese-
pregătitoare, reprezentat prin portrete și
rui existență este dată din epoca folosi-
și începe de fapt culmea, ultima posi-
l răspunzător fiind artistul, desenul său
autonomiei umane". (6) Zuccaro, cu
cu "disegno esterno" ce duce la rea-
omia artistului. Spiritul său autonom
e cu ajutorul unui desen într-o imagi-
execuția poate fi îndeplinită și de alt
rimează, ci invenția, ideea. Această
vind artistul, considerându-l pe ace-
omanditarul nu își mai impune pro-
bținerea unei creații de la un artist
ei de artă nu se mai poate înscrie
vine un obiect de excepție, fiind

apare și elementul *timp*. În schite
ta, cu linii așezate cu un duct ner-
ce a fost necesar pentru produce-
le aceleiași imagini desenate pe
timpului necesar execuției. În
entând Madona cu Pruncul, se

scările și atitudinea acestuia au
abilite, în urma exercițiului și
ei „secretă”. Preluată din com-
rmelor geometrice în cerc
n), originară din antichitatea

greacă (Pythagora – Platon) și impulsionată de traseele geometrice arabe, realizate cu compasul, o dată cu influența arabă în Europa Evului Mediu (8) Renașterea a simplificat această rețea geometrică subterană rezumându-se la pătrat, triunghi și cerc. În general, compoziția renascentistă fiind o com- poziție statică a fost firească folosirea pătratului, cu extindere spre drep- tunghi, și a triunghiului, ca forme geometrice de organizare a compoziției. Exemplele sunt nenumărate în opera lui Mantegna, Leonardo, Michelangelo, Rafael (la el este și o preocupare pentru utilizarea cercului). Clasicismul renascentist pentru a satisface reprezentarea adevărului exclude tot ce poate produce deruta: dezordinea, imprevizibilul, accidentul. Aspiră spre etern și perfecțiune. Apelând la echilibru, atrage după sine simetria, pe care clasicul o așează la începutul legilor artei. (9)

Analizând desenele unor maeștri din Renaștere observăm diferențieri în privința liniei și modelajului. La Leonardo linia este sensibilă, ductul mâinii este simplu și sigur, fără căutări în găsirea locului exact ce trebuie să defi- nească forma în toată realitatea ei. Este o linie sinuoasă, fără ieșiri colțuroa- se, de o libertate și expresivitate maximă. Observația este însoțită de un rezultat grafic clar, aproape științific. Siguranța și forța desenului lui Leonardo nu a fost depășit de nici unul dintre contemporanii săi. Modelajul său realizat din hașuri într-o singură direcție, într-o manieră personală, mai dificil de stăpânit decât prin hașura încrucișată, dovedește o mare înțelegere a planurilor formelor și a științei redării reliefului. (10) Procedeele sunt ace- leași și pentru desenul cu mina de argint sau pana și pentru desenul în san- guină sau cretă. Din ce în ce forma statică începe să se manifeste în mișca- re, aidoma mișcării fluidelor studiate de Leonardo și redată în fanteziile gra- fice în care apele dezlănțuite distrug ordinea fixă și mineral pietrificată. Analogia undelor cu diverse împletituri posibile ale părului feminin repre- zintă o ieșire din formele închise ale geometriei spre flamboiant, spre forma serpentinată (utilizată câteva secole mai târziu de Van Gogh). Desenul lui Michelangelo cu linia simplă și clară este modelat cu hașuri încrucișate și ele clare, fără a fi „înecate” când încrucișările sunt multiple pentru planuri întunecate sau accente. Această știință a hașurării este prezentă și în desene- le din ucenicie făcute după frescele lui Masaccio și Giotto. Modelajul cor- purilor scoate în evidență și profunde cunoștințe de anatomie. În unele dese- ne modelajul este fragmentar aplicat în interiorul conturului figurii, interesul fiind orientat doar pentru anumite detalii anatomice. Vasari vorbește cu admirație despre „teste divine”, desenele unor portrete idealizate după mod- ele antice, pe care Michelangelo le dăruia prietenilor săi. Desenele sale în sanguină sunt de o mare finețe, iar cele executate cu creta neagră din ultima perioadă, cu o linie căutătoare tremurândă, prevestesc pe Rodin și Renoir. Foile sale au și o atractivitate estetică exprimată prin suprapuneri de desene,

8) Bouleau Charles
Geometria secretă a
pictorilor
Ed. Meridiane, București, 1979,
p. 57.

9) Huyghe René
Formes et Forces
Ed. Flammarion, Paris, 1969,
p. 198-199.

10) Rosenberg Jakob
Criteriul calității în artă
Ed. Meridiane, București, 1980,
p. 21-36.

poziționarea unora cu capul în jos față de restul figurilor, detalii de mâini sau picioare care traversează la un anumit nivel desenul, texte de sonete sau alte notații diurne. Desenele lui Michelangelo reprezintă partea intimă a creației sale, fiind în mare parte legate de geneza unor opere ale sale. Este și autorul unor desene autonome. Cele cu motive mitologice oferite lui Tommaso Cavalieri și cele cu tematică religioasă desenate pentru Vittoria Colonna.

Desenul lui Rafael constituie un punct de echilibru între forma solidă și forma fluidă, ca tendință spre o libertate a reprezentării. Exprimarea în anii de formare, materializată în crochiuri vii cu duct nervos în care elanul mâinii este concomitent cu rapiditatea impresiei văzului, este apoi subordonată unei reflecțiuni mai calme exprimată prin trasee mai gândite, ce se constituie în forme mai simple. (11) Influențat de Michelangelo în tratarea anatomiei nudurilor, Rafael va pune totuși accentul pe conturul figurilor și nu pe modelajul lor interior. Desenele sale dau impresia de ușurință în execuție. Toate au fost realizate ca schițe și studii pentru picturi sau fresce. Hașurile sunt transparente, liniile lor pe formă cu încrucișări accentuate în zonele de umbră intensă. A folosit și o metodă prin care, cu ajutorul unui stilus, grava pe suprafața hârtiei schița sumară a figurii înainte de a o desena cu pana, sanguina sau creta. Era o metodă prin care se puteau aduce modificări ulterioare în timpul desenării asupra proporțiilor sau detaliilor. Aceste incizii în hârtie ies în evidență în zonele de hașururi unde creta sau sanguina nu pătrund în adâncitura liniei, alcătuind pe aceste suprafețe trasee deschise de culoarea hârtiei folosite. Această metodă a fost recent cercetată și a fost denumită desenul „invizibil” al lui Rafael. (12)

La Dürer se poate constata de asemenea o capacitate de a reda în desen formele simple. Pe foile sale este prezentă tot timpul o ordine compozițională. Liniile sunt sensibile, trasate cu mina de argint, pana sau creta. După cele două călătorii în Italia (1494-1495 și 1505-1507), desenul său cu pana câștigă în transparență, influențat fiind de tehnica desenului italian. Este un maestru inegalat al desenului cu pensula, unde liniile și hașurile încrucișate sunt mult mai plastice decât în desenele cu pana. A folosit toate instrumentele cunoscute în vreme: mina de argint sau de plumb, pana, pensula, creta neagră și cărbunele.

În Renaștere, desenul a început să fie apreciat ca un produs cu valoare estetică și a început să fie căutat și colecționat. Necesitatea organizării unui învățământ artistic unde exercițiul practic să fie secondat și de fundamentări teoretico-științifice a dus la apariția Academiiilor. Cele ce au luat ființă la Florența, Roma, Milano se numeau **ACADEMII DE DESEN**.

Putem concluziona:

– În Renaștere artistul ca personalitate își desfășoară activitatea pe un fundament științific.

11) Huyghe René
Formes et Forces
Ed. Flammarion, Paris,
1969,
p. 312-313.

12) Westfeling Uwe
Zeichnen in der Renaissance
Ed. Du Mont, Köln,
1993,
p. 242-244.

- Desenul devine mijloc de cercetare a naturii și are ca țel redarea ei cât mai exactă.
- Desenul reprezintă un ajutor pentru elaborarea picturilor și sculpturilor și sunt definite funcțiile sale:

- schița;
- studiul;
- proiectul (modelul);
- cartonul.

Metodele desenului:

- linia cu inflexiunile sensibile ale ductului și influențată de materialele și instrumentele folosite;
- modelajul prin hașurări de linii paralele și încrucișări puse pe formă;
- modelajul cu ajutorul laviurilor;
- folosirea canonului proporțiilor;
- redarea spațială prin perspectivă geometrică și aeriană;
- introducerea celei de-a patra dimensiuni, timpul.
- Desenul de cercetare în sine (anatomie, flora, fauna).
- Desenul autonom.
- Hârtia ca suport general utilizat.
- Instrumentarul folosit:
 - minele metalice, trestia, pana, sanguina, creta, pensula.
- Calități estetice, valoare și produs de colecție.
- Desenul ca formă fundamentală de educație artistică.

Având astfel subliniată ideea că funcțiile, metodele, autonomia și calitățile estetice ale desenului au fost un produs al Renașterii, să analizăm în continuare ce s-a întâmplat cu aceste caracteristici în desenul sec. XX, dacă au fost folosite în același mod, dacă au survenit noutăți bazate pe experiența desenului renascentist sau alte căi pe care acesta le-a urmat în secolul recent încheiat.

Noile descoperiri din domeniul științelor (în fizică, teoria relativității, razele Röntgen etc.), noile invenții din domeniul tehnicii (motorul cu explozie, perfecționări în domeniul electricității, fotografia ca procedeu pus în largă folosință etc), cercetările în psihanaliză, pentru a enumera doar o infimă parte din noutăți, au contribuit la o extindere a conceptului de realitate, ce nu se mai putea bizui doar pe receptivitatea ochiului. Știința, care a deschis noi uși spre cunoașterea lumii, a provocat și curiozitatea artiștilor să privească aceste noi fațete ale naturii ce au influențat producerea de răsturnări conceptual-artistice, fundamentale pentru noul sec. XX. (13) Artistul sec. XX, artistul modern este artistul eminamente creator, cel care nu mai reproduce. El se lasă călăuzit de jaloanele impuse de el însuși, pe rezultatele dezvoltării sale.

13) Krausse Anna-Carola
Geschichte der Malerei
Ed. Könemann Köln, 1995,
p. 86.

Edouard Pignon definește clar menirea pictorului (artistului) modern: „Consider fără îndoială că pictorul are altceva de făcut decât să copieze exact un obiect așa cum îi apare în fața ochilor, dar acest obiect este întotdeauna prezent. Înțeleg să-i păstrez și originalitatea și poezia. În schimb consider că am dreptul să-i dau o imagine care îmi aparține cu totul, să procedez prin aluzii, să retranscriu acest obiect, să-l stilizez, să-l deformez dacă simt nevoia.” (14) Opera de artă ia naștere în atelierul artistului. Acesta are o metodă personală de creație numită stil. (15) Se bazează de asemenea și pe o inteligență prin care și-a asimilat o cultură plastică, uneori chiar filosofică. De multe ori cele văzute, citite sau auzite sunt integrate așa de repede și așa de temeinic în propria creație, cu alte cuvinte introduse în imagine, încât dispăre „sursa” din conștient; procesul de prelucrare face ca materia primă să devină de nerecunoscut și duce la uitarea originii sale. (16)

Mai poate fi desenul azi un mijloc de cercetare a naturii? Desenul încă mai poate fi înțeles un mijloc de orientare în lumea din jur, dar luat în nume propriu. El este un mod de conștientizare a sinelui, de a oferi referințe asupra oamenilor și a lumii în care aceștia există, despre spiritul interior generator de forme vizibile. (17)

Viziunea concavă asura lumii, saturată de perspectiva Renașterii cu pornire de la planul tabloului (desenului) spre infinit, a fost abandonată de cubiști, care în efortul lor de a prezenta obiectele într-o viziune totală au inventat o reprezentare a acestora din suprapuneri de forme plane, ca epura unui desen proiectiv. Prin acest procedeu baza devine suprafața suportului pe care se clădește un spațiu convex, îndreptat spre privitor. Este cea mai mare schimbare ce a avut loc în viziunea artistică a sec. XX. Compoziția devine organizarea suprafeței. Încărcarea formelor cu structuri de diverse calități și repartitia lor pe plan doar de trăirea interioară și de sensibilitatea artistului a dus la apariția abstracțiunii. Prima acuarelă abstractă a fost realizată de Kandinsky în 1910. A fost următoarea mare deschidere a artei sec. XX. De aici înainte vor exista o direcție figurativă și una nefigurativă. Direcției figurative ce urmează întotdeauna o viziune realistă, în a doua parte a sec. XX, i se atașează realismul cu angajament social, realismul fantastic, peisajul și o figurație cu imagini umane reale sau deformate.

Colajul cubist a modificat suprafața tactilă a foi desenate, iar colajul dadaist (Max Ernst) ce acoperă cu fragmente de imagini din medii diferite întreaga suprafață a suportului, revoluționează întregul concept renașcentist de schiță, studiu și proiect. Prin colaj proiectul se realizează integral și poate rămâne în acest stadiu sau poate fi transcris cu o altă tehnică pe un alt suport. Se vede aici similitudinea cu conceptul desenului autonom renașcentist. Frotajul utilizat de Max Ernst ca tehnică a desenului a dus la o nouă viziune referitoare la natură ca model și desenul ca înregistrator al acestei naturi. Prin frotaj, diverse structuri naturale participă direct la elaborarea desenului.

14) Grenier Jean
*Eseuri supra picturii
contemporane*
Ed. Meridiane, București,
1972,
p. 243.

15) Stelzer Otto
*Die Vorgeschichte der
Abstrakten Kunst*
Ed. Piper, München,
1964,
p. 165.

16) Ibidem
p. 185.

17) Documenta 6
Catalog
Kassel,
1977,
p. 13.

enirea pictorului (artistului) modern: altceva de făcut decât să copieze exact ilor, dar acest obiect este întotdeauna tatea și poezia. În schimb consider că ni aparține cu totul, să procedez prin -l stilizez, să-l deformez dacă simt e în atelierul artistului. Acesta are o l. (15) Se bazează de asemenea și pe ultură plastică, uneori chiar filosofică. te sunt integrate așa de repede și așa cuvinte introduse în imagine, încât de prelucrare face ca materia primă tarea originii sale. (16)

de cercetare a naturii? Desenul încă are în lumea din jur, dar luat în nume are a sinelui, de a oferi referințe asu- a există, despre spiritul interior gene-

rată de perspectiva Renașterii cu por- i) spre infinit, a fost abandonată de nta obiectele într-o viziune totală au suprapunerii de forme plane, ca epura eu baza devine suprafața suportului pe reptat spre privitor. Este cea mai mare rtistică a sec. XX. Compoziția devine melor cu structuri de diverse calități și terioară și de sensibilitatea artistului a acuarelă abstractă a fost realizată de a mare deschidere a artei sec. XX. De tivă și una nefigurativă. Direcției figu- ne realistă, în a doua parte a sec. XX, t social, realismul fantastic, peisajul și u deformat.

fața tactilă a foi de desenate, iar colajul agmente de imagini din medii diferite uționează întregul concept renașcentist proiectul se realizează integral și poate nscriș cu o altă tehnică pe un alt suport. eptul desenului autonom renașcentist. ică a desenului a dus la o viziune senul ca înregistrator al naturii. participă direct la elaborarea desenului.

Decalcomania, ca produs incipient, ce poate fi completată cu desen sau folosită ca procedeu de modelaj a contribuit în anii '30 la redefinirea schiței. Desenul cu foarfeca practicat de Matisse la sfârșitul vieții a readus silueta la concept.

Suprerealismul a promovat desenul automat ce rezultă dintr-o rețea de linii trasate liber pe suprafața hârtiei, în care se recunosc forme naturale ce vin apoi clarificate prin accente sau completarea liniilor inițiale. (18) Este recunoașterea hazardului ca mijloc de creație. Dali a practicat „paranoia critică”, metoda ce oferea, printre altele, citirea simultană a mai multor figuri suprapuse în cadrul unor forme ce ocupau un anumit spațiu în cadrul unei compoziții.

Aceste noutăți de tehnică și viziune nu au conturat un curent general al sec. XX. Ele au fost doar expresii ale stilului unor artiști importanți, într-o anumită etapă a dezvoltării lor.

Doar colajul a avut o dezvoltare și o răspândire constantă, fiind extins la fotomontaj, combine painting, happening, environnement, instalații, în cinematografie și televiziune, iar prin montaj și-a făcut apariția și în obiect și chiar în arhitectură. Practic, colajul a marcat întregul sec. XX.

Privitor la funcțiile desenului sec. XX (schița, studiul, proiectul, cartonul), putem constata două direcții:

– O direcție tradițională, în care schița, studiul și proiectul sunt încă folosite în mod renașcentist, desigur cu partea formală adaptată unui modernism al timpului.

– O direcție regândită de avangardă, în care au apărut modificări atât formale cât și de concepție.

În cadrul acestora din urmă, schița ca primă vizualizare a ideii realizată prin desen este mai departe practică, dar poate fi substituită și de un desen automat, decalcomanie, colaj sau fotografie. Studiul este perceput ca un desen expresiv, de cele mai multe ori variante la obiectul sau figura inițială, ce primesc în cele din urmă un rol autonom. De multe ori fotografia este folosită ca purtătoare de date detaliate exact, necesare în procesul de elaborare a proiectului. Proiectul desenat poate fi înlocuit cu un colaj sau chiar cu o fotografie. Cartonul și-a pierdut uzul în epoca modernă, fiind folosit doar ca o pauză la scara 1/1 pentru lucrări murale, tapiserii sau vitralii. Din anii '60, de când pictura de șevalet nu mai ocupă în ierarhia artelor plastice rolul privilegiat, desenul de mari dimensiuni de influență americană cu adăus de culoare sau nu, este destul de frecvent practicat, amintind de cartoanele detaliate din Renaștere. În general, atât studiul, cât și proiectul și desenul de mari dimensiuni conțin o anumită flexibilitate a formelor și o cultivare a non-finitului. Este prezentă o nerăbdare a realizării plastice cu o deschidere spre posibile schimbări. Desenul fiind cel mai aproape de universul ideilor, pregătit să primească modificări este realmente cel mai puțin rezistent, ca material.

18) Von Maur Karin
Yves Tanguy
Staatsgalerie Stuttgart,
2000,
p. 146.



Ca metode, sunt utilizate același ca în Renaștere: linia și modelajul.

– Linia devine însă o scriere personală a artistului. Pe lângă rolul de circumscriere expresivă a formelor, traseul autograf al liniei poate fi îndreptat spre scriere, eliberată însă de funcția redactării unei idei, prin gestul mâinii elaborându-se ritmuri personale, semne grafice, adevărate sisteme legate de personalitatea artistului (semn, gest, scriere). (19)

– Modelajul este cel clasic, cu hașuri pe formă sau o rețea de structuri grafice realizate cu materiale diverse (creion, cărbune, crete colorate, pensulă și tușuri etc). Pentru diverse detalii sunt folosite colajul, decalcomania sau frotajul.

Folosirea canonului proporțiilor este în parte abandonată. Le Corbusier, prin al său „Modulor”, a încercat găsirea unei noi reguli proporționale raportată la om, cu aplicații în arhitectura modernă. Cercetarea a eșuat în aplicarea ei la „mașina de locuit”. Geometria din spatele formelor, geometria secretă nu mai este ascunsă, artistul prezentându-și în văzul lumii laboratorul său și eșafodajele sale. Câteodată această geometrie rămâne singura prezentă în lucrare. (20) Formele din interiorul lucrării sunt în raport direct cu laturile ei. Cu cât sunt mai diferite față de liniile drepte marginale, cu atât avem prezente compoziții mai dinamice, iar când sunt paralele se constituie în compoziții statice. În arta abstractă doar dimensiunile cadrului sunt măsurabile. Spațiul este de asemenea doar sugerat, prin deformări desfășurate pe un singur plan (comprimarea unor forme în opera târzie a lui Picasso) sau planuri etajate (registre).

Interesul nu este îndreptat numai asupra formelor reprezentate, ci și asupra intervalelor dintre ele, rediate într-o optică convexă. Cea de-a patra dimensiune, timpul, este o prezență constantă în desenul sec. XX.

Se pot constata la diverși artiști (Picasso, Matisse, Dali, Jansen, Guttuso, Rainer) interpretări critice ale unor stiluri din trecut. Sunt recitiri moderne ale unor teme și sisteme compoziționale adaptate mai ales unor expresivități formale noi (artă după artă, copia și variațiuni).

Aici trebuie amintită și aceea punere în cauză a culturilor și civilizațiilor sintetizată de André Malraux în „Muzeul imaginar”. Deși fundamentat pe documente fotografice, deci pe reproduceri mecanice la nivelul anului 1947, „Muzeul imaginar” a vrut să conștientizeze ideea patrimoniului și a moștenirii artistice universale, a posibilităților prelungirii informației spre stiluri și arte din trecut puse dintrodă la îndemâna oricui.

Desigur ideea este deschisă și poate fi extinsă și dincolo de unde a încheiat-o Malraux.

Fotografia a avut un rol important în diverse direcții de dezvoltare a reprezentării formelor. S-a constatat chiar în anii '60 existența unui nou tip de analfabet, cel al imaginii foto, al individului incapabil de manevrarea unui aparat de fotografiat. Marea majoritate a artiștilor din sec. XX au utilizat apa-

19) Documenta 6
Catalog
Kassel,
1977,
p. 13.

20) Stelzer Otto
Die Vorgeschichte der
Abstrakten Kunst
Ed. Piper, München,
1964,
p. 237-238.

ratul fotografic, iar f...
importante în opera...
din anii '60, o concu...
televiziunea) asupra...
înregistrarea de ima...
osc noile posibilită...
activitatea creativ...

Putem concluzi...

– În sec. XX, ar...
tură plastică și filo...

– Desenul este...
rior al creatorului...

– Funcțiile de...
rezumate astfel:

– schița – în...

– studiul –

– proiectu...

– cartonu...

– Metode

– linia –

– model...

– Canonu...
lucrării sunt...
prim-plan.

– Spațiul...
suprafețe. D...

– Timpul...
sec. XX.

– Desenul...

– Suportul...
creionul, p...

– Calitate...

– Dese...

Compa...

ratul fotografic, iar fotografiile realizate de ei au reprezentat la unii secțiuni importante în opera lor (Christo, Hockney, Wols etc.). Există chiar, începând din anii '60, o concurență a noilor medii (foto, film, apoi mai târziu video și televiziunea) asupra artelor plastice, concurența desfășurându-se în găsirea și înregistrarea de imagini cât mai exacte, mai adevărate. În anii '70 se recunosc noile posibilități ale noilor medii, incluzându-se zone din acestea în activitatea creativ-artistică.

Putem concluziona:

– În sec. XX, artistul modern este eminent creator, se bazează pe o cultură plastică și filozofică, iar direcțiile sale de acțiune și le stabilește singur.

– Desenul este încă un mijloc de cercetare a naturii sau a universului interior al creatorului.

– *Funcțiile desenului* pot fi aceleași ca în Renaștere, dar și cu modificări rezumate astfel:

– **schița** – înlocuită cu desen automat, decalcomanie, colaj. Hazardul ca factor în declanșarea primei imagini a ideii

– **studiul** – devine desen de expresie cu mai puțin bagaj informativ, ca variantă posibilă a ideii primare. Poate deveni chiar un desen cu rol autonom. Fotografia sau colajul pot înlocui studiul.

– **proiectul** – înlocuit de colaj sau fotografie. În multe cazuri se renunță la proiect.

– **cartonul** – devine pauză pentru lucrările parietale. Desenul de format mare, autonom, cu intervenția culorii sau nu, a înlocuit pictura de format mare.

– *Metode ale desenului:*

– **linia** – devine scrierea personală a artistului.

– **modelajul** – realizat cu hașura clasică pe formă este înlocuit cu o rețea de structuri, colaj, decalcomanie și frotaj.

– Canonul proporțiilor umane este abandonat. Formatele din interiorul lucrării sunt raportate direct la laturile ei. Geometria secretă este adusă în prim-plan.

– Spațiul este redus la suprafață și este sugerat prin organizarea acestei suprafețe. De la o optică concavă, la o optică convexă.

– Timpul, ca a patra dimensiune, abordat ca o condiție a desenului din sec. XX.

– Desenul autonom – caracteristică principală a desenului modern.

– Suportul este hârtia, cu o gamă largă de oferte, instrumentul principal – creionul, pe lângă toate cele utilizate în Renaștere.

– Calitățile estetice au rămas – valoare și produs de colecție.

– Desenul a rămas încă forma fundamentală de educație artistică.

Comparând cele două sinteze, poate să apară impresia că în desenul

modern al sec. XX, nu au avut loc transformări radicale, mai ales în aria desenului realist. Analizând însă aspectul estetic al desenelor realizate de artiștii importanți ai sec. XX în opera cărora desenul a constituit o preocupare aparte, putem constata dezvoltări și tendințe ce au traversat întreg secolul și care pot oferi caracteristici pentru desenul modern. În arta sec. XX nu poate fi circumscris un stil al epocii care s-a născut cu secolul, s-a dezvoltat, a ajuns la apogeu și apoi s-a stins odată cu veacul. Arta sec. XX este o artă a stilurilor prin care s-au manifestat artiști marcanți, care și-au creat propriul mod de exprimare, câteodată cu schimbări radicale în desfășurarea în timp, și care nu au avut elevi care să dezvolte stilul mai departe, ci doar epigoni. Caracteristica generală este valabilă și pentru aria desenului ca parte a artei sec. XX. Conceptul leonardesc „pittura e una cosa mentale”, recte „desenul e una cosa mentale” este mai valabil ca oricând, deoarece toată revoluția modernă este o consecință a gândirii inteligente.

Forme și metode ale desenului: punct, linie, suprafață, volum, găsite de Pythagora, preluate de Renaștere au fost reactualizate în gândirea teoretică a lui Kandinsky și Klee ca fundamente ale disecției realului pentru demonstrarea principiilor sale constitutive. Desenul (ca și celelalte genuri) se consacră în aceeași concentrare nu numai a formelor, ci și a elementelor ce alcătuiesc aceste forme. Este o deconstrucție ce pare a nu mai putea reconstitui forma primară, rămânând cu fragmentele. Fragmentarea este una dintre caracteristicile desenului modern.

Încercările de îmbinare a acestor fragmente de forme au dus la asociații ale lor imprevizibile, din sfere distante, realizate în colaje.

Este una dintre metodele ce a revoluționat cel mai profund desenul sec. XX. A fost cultivat, în goana după noutate, un libertinaj fără reguli în care desenul și-a pierdut utilitatea inițială de slujitor al picturii și sculpturii, devenind pe deplin autonom cu posibilități de manifestare „nesfârșite”. „Desenul după desen”, ca o rescriere a unor teme și certitudini din operele unor maeștri din trecut în viziunea noastră modernă, reprezintă o preocupare frecventă în a doua parte a sec. XX. Deși acestei practici i se poate atribui un caracter ludic, jocul este mult mai profund și încearcă să documenteze stări, situații și teme permanente.

Și desenul cu tematică erotică este abordat de o serie de artiști. Cea de a patra dimensiune, timpul, ce pare a presa din ce în ce mai mult societatea modernă, prezintă în mai toate lucrările de artă contemporană, a produs și în desen schimbarea de la o formă închisă, perfectă în detaliile planurilor, spre o formă deschisă, în care câteodată și golul hârtiei are un rol important. Caracterul deschis al desenului, în care tensiunile sunt concentrate în anumite zone ale lucrării organizate de artist, dă uneori și impresia de non-finit.

ale, mai ales în aria
esenelor realizate de
a constituit o preocu-
traversat întreg seco-
n. În arta sec. XX nu
secolul, s-a dezvoltat,
sec. XX este o artă a
re și-au creat propriul
desfășurarea în timp,
eparte, ci doar epigoni.
senului ca parte a artei
mentale", recte „desenul
eoarece toată revoluția

rafată, volum, găsite de
ate în gândirea teoretică
i realului pentru demon-
i celelalte genuri) se con-
ci și a elementelor ce alcă-
a nu mai putea reconstitui
gmentarea este una dintre

de forme au dus la asociații
e în colaje.

el mai profund desenul sec.
libertinaj fără reguli în care
itor al picturii și sculpturii,
de manifestare „nesfârșite”.
eme și certitudini din operele
odernă, reprezintă o preocupa-
acestei practici i se poate atri-
fund și încearcă să documente-

rdat de o serie de artiști. Cea de
a din ce în ce mai mult so-
le de

Desenul pentru desen, adică desenul ce pune în evidență doar posibilități grafice ale unor structuri, ca rezultat al diverselor materiale folosite, este expresia maximă la care s-a putut ajunge, fără a o denumi și ultima. Nu se poate estima o direcție pe care o va urma desenul (arsenalul sofisticat al electronicii – cum va participa?).

Nici nu se poate vorbi de o totală cunoaștere a tot ce se desenează.

Desenul actual este necunoscut. Artiștii de pe întreg mapamondul au în atelierelor lor mape cu desene cunoscute în parte doar de ei. Francis Bacon, pictorul prin excelență, unul dintre cei mai mari ai sec. XX, nu a fost cunoscut ca desenator. După moartea sa s-au găsit în atelierul său peste 70 de desene, necunoscute de nimeni. Cert este că artiștii vor desena mereu, fiecare în felul său, după talent, preocupare și stil, iar desenul va rămâne în continuare măcar prima notație a ideii.

Duhul Renașterii va rămâne și el prezent, chiar mascat sau rescris.

Puțini au avut răgazul să analizeze compoziția „Guernica” a lui Picasso, după mine cea mai importantă compoziție în arta sec. XX.

Ce putem constata? „Guernica” este o compoziție în piramidă în cel mai curat concept renascentist.

CE ESTE DESENUL ?

Termenul desen este adesea asociat cu o reprezentare grafică a unor modele posibile sau cu mijloacele de execuție pe un suport anumit. În „Dicționarul explicativ al limbii române”, desenul este definit ca: „Reprezentarea grafică a unui obiect, a unei figuri, a unui peisaj, pe o suprafață plană sau curbă prin linii, puncte, pete, simboluri etc.”. (1) Dicționarul „Brockhaus” dă următoarea definiție: „Creație artistică, desenul, este procesul prin care obiecte ale realității sau ale fanteziei sunt reprezentate numai prin linii, trasee, hașuri, cu mină de argint, creion, cărbune, peniță, sanguină, pastel, tuș, creioane colorate, pe hârtie sau carton. Desenul poate fi o creație artistică autonomă sau un proiect pentru lucrări artistice de toate genurile”. (2) În „Larousse, dictionnaire de la peinture”, desenul este: „Reprezentarea grafică a formelor, cuprinzând sau nu retușuri colorate, pentru a marca anumite volume sau accente, executate pe suporturi de mărimi și feluri diferite (tablite, pergament, carton, hârtie tonată sau nu, textile, materiale sintetice) cu ajutorul unor materiale diverse (creion, sanguină, laviu.) Ansamblu de linii și contururi, ce determină o formă pictată. În primul rând se numește desen, gândirea unui tablou în care pictorul pune pe hârtie sau pânză lucrarea ce va urma. Se poate chema de asemenea desen, măsura justă, proporțiile și contururile care pot fi imagini ale obiectelor vizibile”. (3) Termenul grafic (reprezentare grafică) derivă de la verbul ce desemnează nediferențiat activitatea grafică atât a scrisului, cât și a desenului. De-a lungul timpului, terminologiile se vor despărți, desenului fiindu-i rezervată reprezentarea figurativă. Deja în Grecia clasică există și o distincție clară între pictură și desen, preluată apoi de romani, care separau pictura de *graphidis vestigia*. Termenul *desen*, în diverse limbi europene, *disegno* – în limba italiană, *dessin* – în limba franceză, derivă din latinescul *desinatio* și avea înțelesul de indicare – desemnare, adică a nota cu semne (*signum* – semn). (4) În germana veche, a desena era denumit *reissen* (umriss = contur), de aici *risunok*, desen în limba rusă, sau *rajz*, denumirea în limba maghiară. Cuvântul actual german *zeichnung* provine din latinescul *desegnum*, tradus (segnum = zeichen = semn.) Românescul *desen* derivă din franțuzescul *dessin*. „Desenul se diferențiază de alte tehnici artistice, prin următorii factori:

- 1 - Suportul.
- 2 - Tehnica.
- 3 - Timpul de realizare.
- 4 - Dimensiunea.

1 - Ca suport poate fi definită orice suprafață plană ce poate primi urme ale unor materiale adaptate pentru acest scop. De-a lungul istoriei, de la piatră sau os și până la hârtia de azi, omul a întrebuințat diverse suporturi pentru desen.

2 - O serie de materiale (pană, cărbune, crete, cerneluri etc.) folosite pentru desen, pe experiența cărora s-au dezvoltat tehnici și procedee bine definite.

1) Dicționarul explicativ al limbii române. Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1975.

2) Der neue Brockhaus F. A. Brockhaus, Leipzig, 1942.

3) Laclotte Michel, Cuzin Jean-Pierre Larousse dictionnaire de la peinture. H E R Larousse, Paris, 1999.

4) Le tecniche artistiche. Ideazione e coordinamento di Corrado Maltese. Ed. Mursia, Milano, 1973.

3 - Timpul de realizare este legat de rapiditatea de execuție, de tehnică și dimensiune. O transcriere a unei elaborări intelectuale, poate fi scurtă sau lungă sau poate parcurge stadii succesive.

4 - Dimensiunea este strâns legată de timpul de execuție, de la dimensiunea redusă a schiței, până la mărimea cartonului ajutător în transpunerea unei lucrări în material definitiv. (Pictură pe panouri de dimensiuni mari, frescă, mozaic, tapiserie, vitraliu etc.) (5)

Diversele puncte de vedere, de la referiri practice din tratatele prerenașcentiste (Cennino Cennini) și până la textele lui Leonardo da Vinci sau Federico Zuccaro, jalonează drumul parcurs de la manualitatea meșteșugului, spre devenirea ca știință și filosofie a desenului.

Piero della Francesca în „De prospectiva pingendi” susține: „Pictura cuprinde trei părți principale, care spunem că sunt desenul, compoziția și coloritul.

Prin desen înțelegem profilurile și contururile conținute în lucruri.

Compoziție spunem că sunt acele profiluri și contururi puse proporțional la locurile lor.

Prin colorit înțelegem redarea culorilor așa cum se arată ele în lucruri luminoase sau întunecate, după cum se schimbă lumina”. (6)

Pentru Leon Battista Alberti „Disegno” este elementul de bază și îl pune în fruntea tratatului său despre arhitectură. („De re aedificatoria”) „Arta de a construi constă pe de-a-ntregul în desene (proiecte) și în ziduri. Esența și regula desenelor – proiectelor (disegni) constau în priceperea de a adapta și combina, într-o perfectă ordine, liniile și unghiurile, în care e cuprinsă și se alcătuieste fațada edificiului. Întreaga formă a acestui edificiu caută să stea în respectivele proiecte. Desenul – proiectul (disegno) nu are tendință de a imita materialul. Vom spune, prin urmare că desenul – proiectul este o preordonare puternică și grațioasă, concepută de suflet, alcătuită din linii și unghiuri și întreprinsă cu inteligență și talent”. (7)

Leonardo da Vinci în „Tratatul despre pictură”, în disputa dintre pictură, sculptură și poezie din Paragone, arată că „Dumnezeiasca știință care este pictura are în vedere operele și ale oamenilor și cele divine, care au suprafețe limitate – adică contururi – de care și sculptorul ascultă desăvârșind statuile sale. Ea prin învățătura sa dintâi, adică prin desen, arată arhitectului cum se clădește o clădire, ca să fie plăcută ochiului; ea îl învață pe olar, pe aurar, pe țesător, pe cel care brodează, ea a găsit caracterele felurite cu care se exprimă diferite limbi; ea a dat cifrele aritmeticii și tot ea a arătat figurarea în geometrie; ea dă învățături cercetătorilor și astrologilor, inginerilor și mecanicilor”. (8)

Și mai departe în partea a doua – Învățături despre pictură – conchi-de: „Două sunt părțile principale în care se împarte pictura și anume: contururile care înconjoară figurile închipuite și care cer să fie desenate.

Cea de a doua este umbra. Dar desenul are un foarte mare merit, pentru că el nu se află numai în căutarea lucrurilor care se văd în natură dar și a unor nesfârșit de multe altele pe care nu le face natura. Desenul poruncește

5) Ibidem.

6) Tatarkiewicz Wladislaw
Istoria esteticii.
Vol. 3
Editura Meridiane,
București, 1978.
Pag. 307.

7) Ibidem. Pag. 151.

8) Da Vinci, Leonardo
Tratat despre pictură
Editura Meridiane,
București, 1971
Frag. 19.

abilitatea de execuție, de tehnici intelectuale, poate fi scurtul de execuție, de la dimensiunii ajutor în transpunerea dimensiuni mari, frecvențe practice din tratatele prerogativei Leonardo da Vinci sau manualitatea meșteșugului. „Pictura” susține: „Pictura este desenul, compoziția și conținutul în lucruri. Contururi și contururi puse proporțional cum se arată ele în lucrul lumina”. (6) Este elementul de bază și în arhitectură. („De re aedificatoria”) proiectele (proiecte) și în ziduri. constau în priceperea de a face și unghiurile, în care este forma a acestui edificiu proiectul (disegno) nu are mare că desenul – proiectat de suflet, alcătuită talent”. (7) „Pictura”, în disputa dintre pictura și cele divine, care au sculptorul ascultă desăvârșit prin desen, arată arhitectului; ea îl învață pe olar, căsădit caracterele felurite cu aritmeticii și tot ea a arătat lor și astrologilor, inginerii despre pictură – conchiște pictura și anume: conștient să fie desenate. un foarte mare merit, pentru se vâd în natură dar și a Desenul poruncește

sculptorului, precum și tuturor artelor manuale, să-și isprăvească cu grijă întru chipurile sale și cu toate că numărul lor e nesfârșit, să le arate în desăvârșita lor încheiere. Întru aceasta vom încheia și noi arătând că desenul nu e numai o știință a omului, ci o divinitate în toată puterea cuvântului, divinitate care izvodește aidoma tot ce a creat netăgăduit Dumnezeu”. (9)

Michelangelo Buonarroti la rândul-i vede desenul: „Care cu alt nume se mai cheamă și schiță, are o valoare în sine și e izvorul și substanța picturii, a sculpturii și arhitecturii ca și a oricărui alt mod de a picta și e rădăcina tuturor științelor. Cine se va fi înălțat într-atât încât să-i fie stăpân, să știe că are în puterea sa o mare comoară; va putea să facă figuri mai înalte ca orice turn, atât în culoare cât și sculptate, și nu va găsi zid sau perete care să nu fie strâmt sau îngust pentru grandioasele sale fantezii. Și acesta va putea să picteze a fresco, după vechea manieră italiană, cu toate amestecurile și varietățile de culori care se pot folosi. Va putea să o facă într-un mod foarte delicat în ulei cu o mai multă abilitate, îndrăzneală și răbdare, decât însuși pictorii. Și în fine în micul spațiu al unei foi de pergament va fi desăvârșit și măreț, ca în toate celelalte tehnici”. (10)

Giorgio Vasari în „Viața pictorilor, sculptorilor și arhitecților”, influențat de Michelangelo, elogiază desenul ca: „Părintele celor trei arte ale noastre – arhitectura, sculptura și pictura – scoate din multe lucruri o judecată universală, asemănătoare cu o formă sau idee despre toate lucrurile din natură, singura desăvârșită în măsurile sale; de unde reiese că el cunoaște proporția care există între întreg și părți, între părți și între acestea și întreg, nu numai în transpunerile oamenilor și animalelor ori în plante, ci și în clădiri, în sculpturi și în picturi. Și pentru că din această cunoaștere se naște o anumită părere sau judecată, formându-se în minte o nu știu ce imagine, care, redată apoi prin mijlocirea mâinilor – se numește desen, se poate trage concluzia că desenul nu ar fi altceva decât redarea vizibilă și mărturisirea părerii pe care o avem în minte și a acestei nu știu ce imagini, care a luat naștere în minte și s-a întru chipat în idee”. „Cred unii că mama desenului – ca și a celorlalte arte – ar fi fost întâmplarea și că practica și experiența, slujindu-i drept doică și dascăl, l-ar fi hrănit cu ajutorul cunoașterii și vorbirii, eu unul socot însă că decât să spunem că întâmplarea este mama desenului, ar fi mai adevărat să spunem că întâmplarea este – mai curând – cea care a prieluit nașterea desenului.

Oricum ar fi, când desenul scoate cine știe ce născocire din judecată are nevoie ca mâna – prin învățătură și practică de ani îndelungați – să fie neșovăitoare și în stare să deseneze și să redea cât mai bine – cu penița, cu stilul de plumb, cu cărbunele, cu creionul sau cu orice altceva – orice lucru creat de natură; aceasta fiindcă atunci când inteligența dă naștere unor idei bine gândite și pline de înțelepciune, mâinile acelea care s-au îndeletnicit, ani întregi, cu desenul, fac cunoscută desăvârșirea și frumusețea artelor, dar o dată cu aceasta și știința artistului”. (11)

9) Ibidem. Frag. 130.

10) de Hollanda, Francisco
Dialoguri romane cu Michelangelo.
Editura Meridiane, București, 1974.
Dialogul al treilea.
Pag. 101-102.

11) Vasari, Giorgio
Viața pictorilor, sculptorilor și arhitecților.
Vol 1. Editura Meridiane, București, 1962.
Cap. 1 Despre pictură. Pag. 113-114.

Vasari susține aici importanța desenului în fixarea în vizibil a născocirilor din judecată, în afara desenului direct după natură necesar în educația artistică pentru ajungerea la probitatea maeștrilor. Desenul ca un concept vizual al ideilor creatoare ale artistului renascentist, prin care acesta își ocupă locul binemeritat în cadrul artelor liberale.

În cadrul „Accademiei del disegno” din Roma, Federico Zuccaro, prin reflecțiile sale asupra desenului, îl clasifică după patru puncte de vedere: al necesității, al esenței, al calității și al creației sale.

„După credința sa, Dumnezeu a creat lumea după un «conchetto», adică după un «disegno», iar omul ca o creație divină, după chipul și asemănarea creatorului, posedă în spiritul său rămășițe ale acestui «disegno». I-a fost transmisă deci «scânteia divină» ce dă ordine și regulă tuturor creațiilor sale, când artistul urmează în fantezia sa acest «conchetto», iar exprimarea acestuia se face prin desen.”

De aici conceptul său despre desenul interior – produs de spirit și desenul exterior – transpunerea celui interior în practică – printr-o figurație lineară simplă. (12)

Emanarea artei din universul subiectiv al spiritului va petrece dezvoltările ulterioare ale unor epoci artistice de la manierism până departe în arta secolului XX. Primatul desenului asupra culorii și invers este disputa care se va duce de asemenea și în epocile următoare, cu câștiguri de cauză succesive. În general, curentele artistice bazate pe filiații cu arta antică greacă, în special cu sculptura ei, (cunoscută însă fără intervenția culorii) au supraevaluat desenul, (Le Brun – „Un creion ajunge pentru a exprima întreaga natură, implicit pasiunile omenești”) ajungându-se chiar la delimitări precise în „zone” – inferioare și superioare – rezervate desenului și culorii. (13)

Jean Auguste Dominique Ingres precizează: „A desena nu vrea să însemne pur și simplu a reproduce contururi; desenul nu constă doar în ducul liniei: desenul mai înseamnă și expresia, forma interioară, planul, modelul. Vedeți ce mai rămâne după asta! Desenul cuprinde mai mult de trei sferturi din ceea ce constituie pictura. Dacă ar fi trebuit să pun o firmă deasupra ușii mele, aș fi scris: Școală de desen și sunt sigur că aș fi format pictori. Desenul este probitatea artei”. (14)

Și în secolul XX, o serie de artiști s-au pronunțat asupra funcțiilor desenului și a rolului său în procesul de creație artistică. Paul Klee vede în desen „O improvizație psihică și un demers al gândirii”. La Henri Matisse, desenul este „Un mijloc de descriere a celor mai fine impulsuri și vibrații ale sufletului”. „Pentru a da o mai mare simplitate expresiei de început ca să poată pătrunde fără greutate în spiritul privitorului”. (15)

Le Corbusier spunea: „Trebuie să desenăm, pentru a lua în sine cele văzute, ca să rămână pentru toată viața înregistrat în amintire”. (16)

În a doua jumătate a secolului XX recent încheiat, a existat o permanentă preocupare de redefinire a desenului, atât a conceptului, cât și a categoriilor, ca urmare a imensului material nou reieșit din cercetări, și de

12) Koschatzky, Walter
Die Kunst der Zeichnung.
Neuer Pawlak Verlag, Köln, 1993.
Cap. Die Geschichte der Theorie.
Pag. 44.

13) Grenier, Jean
Arta și problemele ei.
Editura Meridiane,
București, 1974.
Cap.V, Primatul desenului asupra culorii.

14) Ingres – Scrisori, maxime și mărturii.
Editura Meridiane, București, 1983.
XI Dicționarul limbajului.
Cap. 5 Desenul.
Pag. 145

15) Documenta 6, Kassel, 1977.
Catalog. Citat din prezentarea lui
Wieland Schmied.
Pag. 13.

16) Revista A D,
Oct. – Nov. 2000,
Articol despre Le Corbusier.

amploarea desenului din anii '60 și '70, reflectat în expoziții de sinteză, biennale internaționale și expoziții personale ale artiștilor. Deși aceste reevaluări au ca bază conceptele stabilite din Renaștere nu au fost neglijate și o serie de factori noi, legați de dezvoltarea societății și poziția artei în această dezvoltare. În anii '70 ai secolului XX, artistul și profesorul american Nathan Knobler de la Universitatea din Connecticut, în „Dialogul vizual” ca o introducere în aprecierea artei, referitor la desen, ajunge la următoarea concluzie: „Oricât de evazivă ar fi o definiție a desenului, putem spune cu certitudine rezonabilă că există un corpus de artă bidimensională alcătuit din obiecte caracterizate prin cel puțin doi dintre următorii factori:

- 1 - Un material producător de semne a fost utilizat într-un mod relativ direct.
- 2 - Culoarea se limitează, adeseori, la unul sau două tonuri.
- 3 - Cel mai adesea, deși nu totdeauna, se folosește drept suport hârtia.

Și totuși, a defini desenul numai pe baza unor proprietăți fizice ar însemna să nu sesizăm un adevăr esențial despre desen. De mult mai mare însemnătate pentru o înțelegere a desenului e lămurirea scopului său – ce rol joacă el în întreprinderea globală a artistului vizual aflat în plin lucru. Pictorii, sculptorii și arhitecții desenează în mod constant. Desenează ca să studieze, să-și consemneze și să-și clarifice ideile. Desenează de plăcere, mișcând un instrument și producând o linie din cauză că ea place ochiului și utilizează mâna într-o activitate ritmică satisfăcătoare. Multe desene sunt directe, monointenționale și spontane. Adeseori, ele reprezintă o reacție intuitivă din partea desenatorului față de stimulul unei forme provocatoare, așternută în mod accidental pe suprafața unei file de hârtie. Și în sfârșit există acele desene care-și iau locul alături de picturile și sculpturile complet realizate, ambițioase și exigente, ele reprezintă un efort major pentru desenator, acesta considerându-le opere de artă serioase, pe deplin dezvoltate”. (17)

În ceea ce privește domeniile de desfășurare a desenului, ele se pot grupa după criterii diverse. După Walter Koschatzky, colecționarul și cunosătorul are multiple posibilități de urmărire a intereselor tematice. În trecut în colecțiile istoric importante, avea valoare o sistematizare după teme, în raport cu criteriile de azi care se bazează mai mult pe indicii de autori și cronologie. După Koschatzky nu ar trebui să se renunțe definitiv la domeniile tematice. În cartea sa „Arta desenului” enumără următoarele domenii în care s-a manifestat desenul:

- 1 - Arta religioasă.
- 2 - Scene și evenimente istorice.
- 3 - Scene din viața socială.
- 4 - Portretul.
- 5 - Scene de bătlăii.
- 6 - Soldați și uniforme.
- 7 - Costum și draperie.
- 8 - Scene de gen.

17) Knobler, Nathan
Dialogul vizual, Editura Meridiane,
București, 1983,
Cap. 7, Desenul, Pag. 171.

18) Koschatzky, Walter
Die Kunst der Zeichnung.
Neuer Pawlak Verlag, Köln, 1993.
Pag. 418.

- 9 - Naturi moarte.
- 10 - Reprezentări animaliere.
- 11 - Scene de vânătoare.
- 12 - Peisaje.
- 13 - Elemente din natură.
- 14 - Evenimente naturale.
- 15 - Vederi de orașe.
- 16 - Desene de arhitectură.
- 17 - Desene din expediții.
- 18 - Desene industriale.
- 19 - Desene de interior.
- 20 - Desene florale.
- 21 - Simboluri și alegorii.
- 22 - Caricaturi.
- 23 - Desene de critică socială.
- 24 - Ilustrația.
- 25 - Proiecte ornamentale.
- 26 - Scene fantastice.
- 27 - Compoziții libere. Artă abstractă și constructivistă.
- 28 - Noua figurație.
- 29 - Desene de copii. (18)

În anul 1971, în cadrul „Săptămânilor festive vieneze“ (Wiener Festwochen), după un proiect de Alfred Hrdlicka, artist și pedagog austriac de renume internațional, Wiener Secession a organizat o expoziție didactică, de investigare a domeniilor de desfășurare ale desenului contemporan intitulată „Desenul azi“. Au fost prezentate următoarele domenii ale desenului:

- 1 - Intervenție pe fotografie cu desen.
- 2 - Portret și scene din sălile de tribunal.
- 3 - Desenul de copii.
- 4 - Desenul cu computerul.
- 5 - Desenul de concept (acțiuni).
- 6 - Desenul de croi (croitorie și alte meserii)
- 7 - Desenul de arhitectură și urbanism.
- 8 - Desenul de proiectare (monumente, scenografie, balet, film, tv)
- 9 - Ilustrația de carte.
- 10 - Desene – scheme de orientare.
- 11 - Desenul cartografic – planuri urbane.
- 12 - Desene marcaje accidente de circulație.
- 13 - Desene scheme meteorologice.
- 14 - Desene de horoscop.
- 15 - Desenul de proiectare textilă.
- 16 - Desene proiecte design.
- 17 - Desenul tehnic industrial.
- 18 - Desenul geometric.

- 19 - Ilustrația științifică.
- 20 - Desenul de presă – reclama de ziar.
- 21 - Graffiti.
- 22 - Desenul de modă.
- 23 - Desene marginale, notații pe caiete și cărți.
- 24 - Desene felicitări.
- 25 - Desenul de animație.
- 26 - Benzile desenate.
- 27 - Desene de bolnavi psihici.
- 28 - Caricatura.
- 29 - Desene ca partituri de muzică modernă. (19)

19) Zeichnen heute.
Eine didaktische Ausstellung der
Wiener Secession, 1971.

În aceeași direcție la Documenta 6 din 1977 de la Kassel, a fost prezentată o secțiune dedicată desenului. (Cea mai importantă din acest domeniu, din toată existența de până acum a Documentei). S-a propus o analiză asupra formelor și funcțiilor desenului din anii '60 și '70, și a fost organizată în următoarele compartimente:

- Mașini de desenat.
- Artă despre artă – Copii și variațiuni, desene despre desen.
- De la construcție la concept.
- Semn și gest – Scris și cifră.
- De la peisaj la sisteme cosmice.
- Imaginea umană – Viziune, construcție, deformație.
- Realitate – Clișee și reflexe.
- Hiperrealitate, realitate, irealitate.
- Linie, suprafață, volum.

Documentând minuțios această manifestare, o echipă organizatorică a întocmit conceptul, prezentat în catalog de Wieland Schmied. Din text reiese că din cauza multitudinii de direcții și domenii în care se desfășoară desenul, este imposibil de a emite o definiție a sa, valabilă pentru toți artiștii. După Schmied, azi desenul poate fi: „Schiță și plan, construcție și concept, scriere și gest, reflecție asupra artei și asupra lumii, analiză și sistem, definire și stingere“. (20)

20) Documenta 6
Kassel. Catalog. Pag. 9-14.

Din propria-mi experiență, în definiția desenului – care este o scriere în imagini – trebuie considerate toate etapele ce se parcurg de la prima notare fugară cu mâna, (*handzeichnung*) a unei idei, cu ajutorul unui instrument pe o foaie de hârtie și până la travaliul câteodată îndelung și minuțios în realizarea unei imagini autonome. Toți care sunt implicați în creativitatea artistică plastică desenează, indiferent de rezultatul final al demersului, ce se poate desfășura bi sau tridimensional și în tehnicile cele mai diverse.

Astăzi, fotografia sau imaginea obținute electronic, pot substitui studiul documentar, dar utilizarea lor în domenii încă tradiționale, ca pictura, sculptura și grafica, în prima fază se face prin desen.

În tot trebuie să existe un concept primar, o imagine „de plecare”. Desenul o oferă și constituie scheletul pe care se pot insera cele mai diverse planuri și detalii, pentru a se întrupa în forme de vis sau realitate.

Voi încerca în această lucrare, o cercetare asupra evoluției suportului și a materialelor desenului de mână și definirea și rolul acestuia în Renaștere, cu rezonanțele sale în arta secolului XX european.

SUPORTURILE ȘI MATERIALELE DESENULUI, DE LA ORIGINI PÂNĂ LA RENĂȘTERE

Pentru marea majoritate a semenilor noștri de azi, un desen înseamnă o foaie de hârtie pe care au fost trasate cu creionul linii, semne sau imagini ce reprezintă „ceva”.

„Cunoscătorii” pot avea deja pretenții, astfel creionul poate fi înlocuit cu o bucată de cărbune de desen de orice fel, cu o peniță și puțin tuș sau cu crete divers colorate. Puțini însă știu exact lungul drum al omenirii parcurs pentru a ajunge la foaia de hârtie și la banalul creion de azi.

Cine și când a trasat pentru prima dată, cu un material capabil să lase o urmă vizibilă, pe un suport pe care s-a putut păstra această urmă ce a reprezentat un semn abstract sau o imagine a lumii reale ce s-a numit apoi desen?

Plinius cel Bătrân (Plinius Cecilius Secundus, Caius Maior) în „*Naturae historiarum libri XXXVII*” („Treizeci și șapte cărți de istorie naturală”), în Cartea XXXV, în fraze puține povestește despre nașterea picturii, ce s-ar fi petrecut în Grecia (Sicyon sau Corint) și nu în Egipt, iar începutul ar fi fost trasarea conturului unei umbre umane: „S-a spus destul, poate mai mult decât destul, despre arta picturii. Poate ar fi mai nimerit să adăugăm acestor remarce câte ceva despre arta plastică. Cu ajutorul aceluiași pământ a fost inventată modelarea din argilă a portretelor de către Butades, un olar din Sicyon, în Corint. El a făcut acest lucru datorită fiicei sale, îndrăgostită de un tânăr; când acesta urma să plece din localitate, fata a desenat pe perete conturul umbrei chipului său, proiectată pe perete de flacăra lumânării. Tatăl ei a lipit argilă pe desen, dându-i relief și a întărit-o la foc împreună cu celelalte piese de olărie. Se spune că acest portret s-a păstrat în templul Nimfelor din Corint”. (1)

Plinius a trăit în sec. I d. Chr (23-79). „Istoria naturală”, singura care ne-a parvenit din scrierile sale, în care sunt adunate fapte culese din peste o sută de opere ale antichității consultate de autor. (2)

Quintilian (Fabius Quintilianus Marcus) contemporan cu Plinius, în „*De institutione oratoria*” („Despre învățământul oratoric”), povestește întâmplarea, prezentând însă sursa luminoasă ce a produs umbra conturată de fiica lui Butades pe perete, nu lumânarea, ci lumina soarelui. (3)

Și Leonardo da Vinci în „*Tratatul despre pictură*” amintește: „Cea dintâi pictură a ieșit dintr-o trăsătură care înconjura umbra omului iscată de soare pe ziduri”. (4)

Tema a fost tratată în pictură și în ilustrații la diverse texte. Muzeul Național de Artă al României deține o pictură atribuită lui Bartolomé Esteban Murillo intitulată „*Invenția artei picturii*”, unde cei doi protagoniști principali, cel căruia i se conturează umbra și cel care execută acest contur,



Anne-Louis Girodet-Trioson.
Originea desenului.
Gravură,
Paris, 1829.

1) Stoichiță, Victor Ioan
Scurtă istorie a umbrei
Editura Humanitas,
București, 2000.
I. Stadiul umbrei. Pag. 9

2) *Enciclopedia*
civilizației romane.
Editura științifică și enciclopedică.
București, 1982.

3) Stoichiță, Victor I.
Scurtă istorie a umbrei.
Editura Humanitas
București, 2000.
Introducere. Pag. 5.

4) Da Vinci, Leonardo
Tratatul despre pictură
Editura Meridiane, București, 1971,
Sect. 126.

Murillo, Bartolomé Estebán.
Invenția artei picturii.
c. 1660-1665
Ulei / pânză 115 / 169 cm.
București,
Muzeul Național de Artă
al României.



5) Matache Maria.
Maeștrii picturii europene.
Muzeul Național de Artă
al României.
Catalog.
Editura Electa,
Milano, 1998. Pag. 78 - 79.

(Murillo însuși) sunt bărbați. Soarele este sursa de lumină. După comentariul lui G. Stanciu din catalogul muzeului, sursa de inspirație al tabloului, ar fi fost tratatul „Arte de la Pintura”, capitolul „Originea și vechimea picturii: prima invenție” al lui Francisco Pacheco din 1649. (5) Istorisirea lui Pliniu și tabloul lui Murillo ilustrează mitul.

Adevărata istorie a desenului a început în comuna primitivă între Aurignacian 30.000 î. Chr. și sfârșitul Magdalenianului 8000 î. Chr. Din cercetările de până acum s-a putut stabili că omul paleolitic, integrat primelor societăți familiale sau tribale, a avut ca preocupare principală „capturarea” hranei prin vânat. Era o acțiune colectivă ce necesita pregătiri prealabile din care nu lipseau probabil inițieri și practici magice, ce duceau la identificarea animalelor din areal, peste care trebuiau concepute „capcane” pentru dominarea lor spre a putea fi doborâte.

Unul din componentele ceremonialului magic, ajuns până la noi, este DESENUL. (Probabil cântul, dansul sau recitarea unor grupări de cuvinte, făceau și ele parte din programul solemnității).

Aceste ceremonialuri aveau loc în peșteri special destinate, (adevărate sanctuare) ce se întind în toată zonă temperată a Europei, în special în Pirineii francezi și spanioli. (Pair-non-Pair în Gironde, Gargas în Hautes Pyrénées, Lascaux – Dordogne; Altamira – Santander; Teyjat Les Combarelles, Font-de-Gaume, Rouffignac în Dordogne, Niaux în Ariege, ca să le prezentăm doar pe cele mai importante.)

În toate sunt reprezentate îndeobște animale.

În „Préhistoire de l'art occidental”, André Lero-Gourhan a încercat o sistematizare a animalelor reprezentate pe pereții peșterilor. A reperat



lumină. După comentari-
inspirație al tabloului, ar
inea și vechimea picturii:
(5) Istorisirea lui Pliniu

a comuna primitivă între
mului 8000 î. Chr. Din cer-
leolitic, integrat primelor
re principală „capturarea“
ita pregătiri prealabile din
ce duceau la identificarea
e „capcane“ pentru domi-

gic, ajuns până la noi, este
a unor grupări de cuvinte,

pecial destinate, (adevăra-
ă a Europei, în special în
ironde, Gargas în Hautes
- Santander; Teyjat Les
dogne, Niaux în Ariege, ca

le.
Lero-Gourhan a încercat o

următoarele animale: calul, bizonul, zimbrul, mamutul, cerbul, muflonul, renul, mistrețul, ursul, rinocerul, feline și pești. De asemenea se găsesc figuri umane – feminine și masculine – mâini și diverse semne abstracte. (6)

După suporturile pe care a fost realizată, arta preistorică poate fi împărțită în:

- Artă parietală – folosind ca suport pereții peșterilor.
- Artă mobilă – folosind ca suport fragmente de os, de rocă sau pietre rotunde, pe care s-au gravat imagini.

În arta parietală se pot distinge:

1 - Desene gravate în rocă cu silexuri ascuțite și dure, cu sau fără adaos de culoare.



2 - Desene realizate cu degetul sau cu două, trei degete alăturate, în stratul de argilă moale ce acoperea pereții peșterii.



6) Leroi-Gourhan André
Préhistoire de l'art occidental
Editions d'art Lucien
Mazenod, Paris, 1965.

Le Gabillou (Dordogne)
Cal gravat-cu urme de ocru roșu.

Pech-Merle
Plafonul sălii mari.
Mamuți.

3 - Desene trasate cu cărbune negru sau pigmenți colorați pe pereții de rocă ai peșterii. (7)

7) Ibidem.

Altamira
Bizon negru
mangan și ocru.



– Arta mobilă (mobiliară) după cum arată și denumirea, găsită în situările arheologice răspândite pe tot întinsul Europei. Sunt numai imagini gravate pe diverse fragmente din felurite materiale de dimensiuni reduse.

Chaleux (Belgia)
Dală gravată
Cal și doi mufloni.



DESINUL / estetica / suporturi / materiale

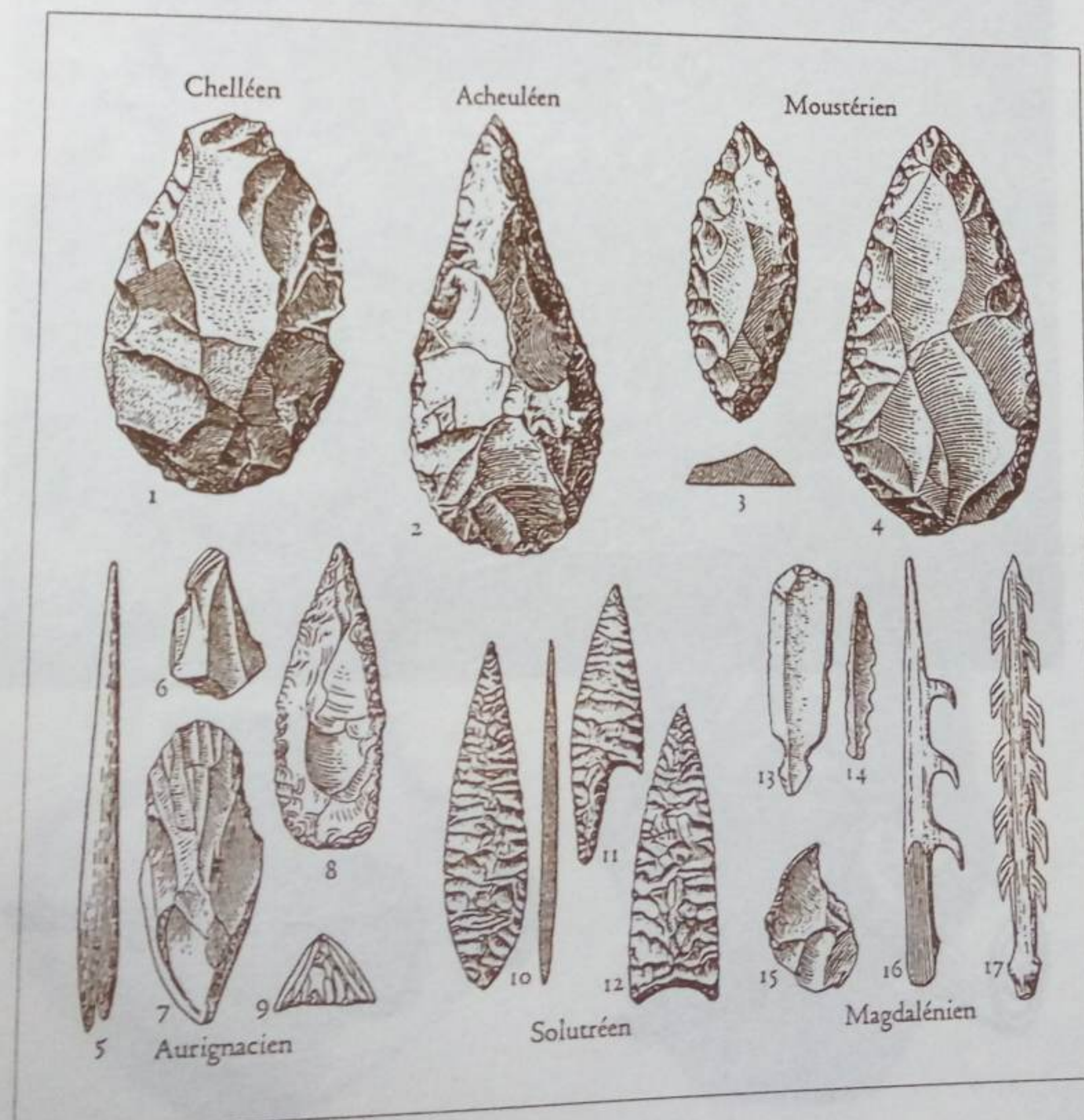


Laugerie-Basse (Dordogne)
Vacă și capra sălbatică.



Thayngen,
Cantonul Schaffhausen, Elveția
Desenul unui ren pe os
Magdalenian.

Ca instrumente, artistul paleolitic a folosit (inventat):
- Silexuri ascuțite pentru gravat.



La Colombière.
Cal, cerbi, mufioni.

denumirea, găsită în situ-
Sunt numai imagini gra-
dimensiuni reduse.



Gargas (Hautes-Pyrénées)
Mâini pulverizate în negativ
pe zidul peșterii.



Marsoulas (Haute Garonne)
Bizon figurat cu alăturare
de puncte roșii



Trestia (țeava de trestie) folosită la pulverizatul pigmentilor.

- Tampoane – Mici rulouri din scoarță de copac sau piele de animal, legate după rulare, cu care se puteau obține (prin înmuiere într-o culoare dinainte pregătită și apoi prin tamponarea pe suprafața suportului) puncte de diverse mărimi în diametru, după grosimea legăturii. Puncte alăturate formează linii.

- Tot de la artistul paleolitic a rămas și instrumentul important folosit și astăzi – pensula.



copac sau piele de animal,
line (prin înmuiere într-o culoare
pe suprafața suportului) puncte de
legăturii. Puncte alăturate for-
s și instrumentul important folosit



În privința pigmentilor, artistul primitiv a avut la dispoziție o gamă restrânsă. Ocră, roșuri, brunuri, găsite în stare naturală, și negrul rezultat din arderea lemnului. Albastrul, verdele și albul lipsesc (pentru alb este folosit fondul deschis al rocii desenate.) Bucata de cărbune cu care se puteau trasa linii a fost des întrebuințată în arta parietală.

„Ocrul și manganul lor răzuit erau culori de bună calitate, din părul vânatului făceau pensule bune, burinele lor din silex ar fi zgâriat până și oțelul; materialul lor de artiști îi puneau prin urmare pe picior de egalitate cu oamenii actuali în ceea ce privește mijloacele de exprimare“ (8)

Artistul paleolitic activa într-un climat magic. Pentru obținerea puterii asupra animalului, prin ceremonialul desenului (picturii), acesta trebuia să „semene“ cu cel real, căci numai o imagine concretă avea efecte magice. Animalele reprezentate nu aveau încă o funcție estetică, nu erau făcute pentru plăcerea ochiului. Capacitatea de a reda sintetic o imagine văzută (cunoscută) într-o formă imediată, subliniază saltul imens făcut de homo sapiens în devenirea sa ca om civilizat.

Deși în paleolitic pictorii de animale erau și vânători profesioniști, probabil, cu timpul, aportul lor direct la procurarea hranei prin actul vânatului a fost diminuat, rolul lor fiind tot mai mult cerut ca mag și sacerdot. Din punct de vedere sociologic, această trecere poate fi privită ca un prim pas spre o diviziune a muncii, subliniată și prin calitatea desenelor – picturi realizate, ce dovedesc o înaltă profesionalitate ce nu s-ar fi putut manifesta doar sporadic. (9)

Trecerea paleoliticului în neolitic (între 8000-2000 î. Chr.) este și prima mutare stilistică în istoria artelor, de la naturalism la stilizare și geometrism și marchează și trecerea de la arta magică la arta profană.

Ornamentul văzut ca o artă feminină petrecută în cadrul gospodăriei agricole rudimentare, se va manifesta în special în arta ceramicii, începând cu motive incizate, apoi la cele pictate, răspândite în toată Europa. (10)

Paralel cu neoliticul european, se dezvoltă civilizații în orientul apropiat, mijlociu și îndepărtat și nordul Africii, ce în organizarea statală și reli-

8) Leroi-Gourhan André.
Gestul și cuvântul. Vol. 1, 2
Editura Meridiane,
București, 1980.
Vol. 2 Cap. XIV.
Limbajul formelor. Pag. 194

9) Hauser, Arnold.
Storia sociale dell'arte.
Piccola biblioteca Einaudi.
Torino 1983 Pag. 23 - 45.

10) Ibidem.



Vas cu două torți.
Cultura Gumelnița.

Vas mare cu decor policrom
și siluetă umană.
Cultura Cucuteni.

gioasă, în activitatea economică etc. au proliferat și propriile mijloace de comunicare, bazate pe limbă și semne „scrise”.

La început doar ca „sprijin al memoriei”, pentru a fixa sau a emite informații, omul a început să „scrie” desenând imagini, apoi să orânduiască desenele în rânduri, ce urmau să „vorbească” prin ele însele. Aceste prime pictograme au marcat un imens pas înainte în dezvoltarea societății umane. (11)

Mâna ce așează desene-semne, ce devin cu timpul scriere. Desenul și scrisul sunt formele primare, de bază ale reprezentării grafice. Așa cum am arătat și în primul capitol, la începuturi desenul și scrisul au avut aceeași semnificație. Scrisul nu se baza la început pe redarea vorbirii, ci pe reprezentarea unor ființe și obiecte existente fizic în realitate. Mai târziu când s-au inventat semne pentru sunete, s-a despărțit scrierea ideografică de cea fonografică.

În momentul în care în culturile semitice și indogermanice apar alfabete, când cuvântul vorbit poate fi exprimat prin semne, se produce și diferențierea de înțeles în culturile antice și occidentale europene pentru desen, pictură și scriere.

Desenul și pictura încep să fie categorisite ca arte mecanice, deci arte inferioare (în sensul meștesugului) pe când scrierea aparține sferelor „înalt spirituale” ale cuvântului, deci ale gândirii.

Până în Renaștere, desenul era considerat o treaptă pregătitoare a picturii:

– Scrierea = o fixare vizibilă a vorbirii.

– Desenul și pictura = o reprezentare prin imagini.

Aceasta a dus în Europa la folosirea unor instrumente și materiale specifice pentru scris și desen, pe când în culturile orientale se scria, se desena și se picta cu același instrument – pensula. (12)

Cum sculptura și arhitectura foloseau materiale specifice pentru diverse culturi ca: pământ, lemn, piatră, metal, țesături, la fel și suporturile pentru desen și scris erau aproape identice.

În ținuturile dintre Tigru și Eufrat, în Mesopotamia antică ce a cuprins de-a lungul istoriei diverse civilizații (Sumerul, Asiria, Babilonul) principalul material de construcție – cărămida nearsă sau arsă – a fost folosită atât la construcțiile umile cât și a palatelor regale, ziguratelor sau zidurilor masive de apărare.

Lutul, materialul cărămizilor a constituit și cel mai vechi suport pentru scris. (4000-3000 î. Chr.)

Pe o tăbliță pătrată sau dreptunghiulară, realizată din pastă de lut, scribul apăsa cu mici instrumente din lemn ascuțite sau în secțiune în formă de pană, semne înșiruite orizontal sau în coloane despărțite de linii drepte. Erau fie uscate la soare, fie arse în foc.

Primele pictograme inventate de sumerieni, au fost transformate apoi în scriere „cuneiformă”, denumire derivată din latinescul *cuneus* ce însemna „pană de despicat lemnul”. (13)

11) Liber Librorum -
5000 Jahre Buchkunst
Weber.
Genf, 1973.
Pag. 19 - 21.

12) Kunze, Reinhard.
DuMont's Handbuch der
Kalligraphie
Du Mont, Köln, 1992.
Cap. 3 Schreiben und
Zeichnen. Pag. 23 - 26.

13) Constantin Daniel.
Civilizația Asiro - Babiloniană
Editura Sport - Turism
București, 1981.
Pag. 338.

Scrierea a fost apoi preluată de asiro-babilonieni și răspândită în toată Asia de Mijloc.

S-au dezvoltat școli, probabil la început ca anexe ale templelor, unde erau instruiți scribii.

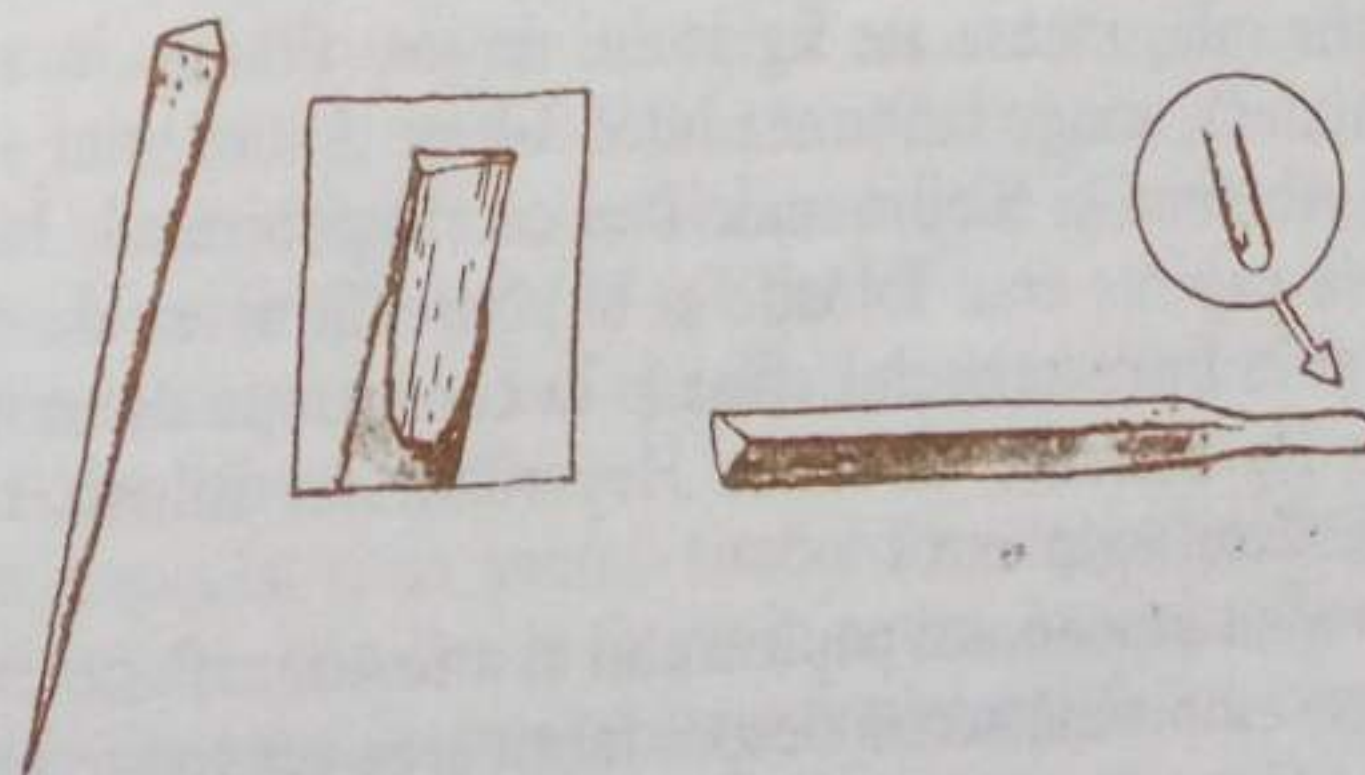
„În fruntea școlii se găsea *ummia*, «specialistul», profesorul căruia i se dădea și titlul de «părinte al școlii», elevii fiind numiți «fii ai școlii», profesorul asistent era numit «marele frate». Printre ceilalți membri ai corpului didactic, găsim și pe profesorul de desen și pe profesorul de limbă sumeriană”. (14)

Deși există azi mii de tăblițe descoperite de arheologi, biblioteci întregi (cea a lui Assurbanipal), desenul este rar prezent.

În același timp (3000 î. Chr.) când în Mesopotamia, tăblița de lut a fost unicul suport folosit pentru scris, desen, socoteli etc. în Egiptul faraonilor a fost fabricat un suport nou, destul de maleabil, ușor de manevrat și de păstrat.



Fragment al unui plan al orașului stat Nippur.



Instrumente de scris. (Georges Jean, *Writing. The story of alphabets and scripts*. Thames & Hudson, Londra (1992).)

14) Samuel Noah Kramer
Istoria începe la Sumer
Editura Științifică,
București, 1962. Pag. 68.

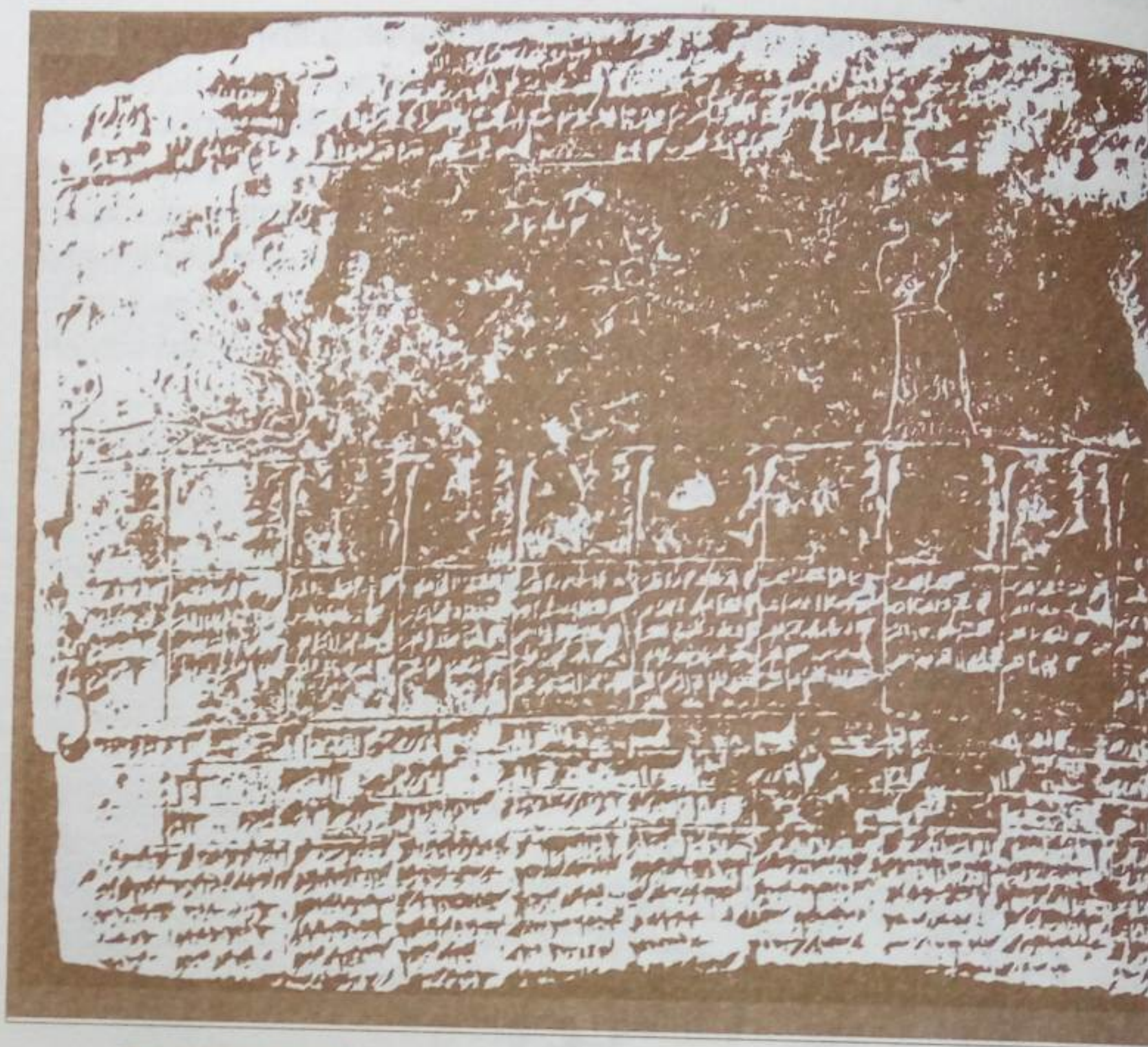


Tăbliță mesopotamiană din lut ars.
2360 î. Chr.



Fragment dintr-o tăbliță babiloniană
cu reprezentarea lumii. (British Museum, Londra)

Tăbliță astrologică
babiloniană.



PAPIRUSUL

Acest material păstrat în suluri, iar mai târziu chiar în codexuri, este cel ce a contribuit la construcția cărții așa cum o avem azi.

Papirusul a fost vreme de peste 1000 de ani, suportul folosit pentru scris, nu numai în Egipt ci și în toată lumea antică greco-romană. Denumirea vine din grecescul *papyros* și a dat denumirea hârtiei în multe limbi europene: în germană – *papier*, în engleză – *paper*, în franceză – *papier*. În limba italiană – *carta*, derivă din grecescul *khártes* ce însemna foaie.

A fost confecționat din tulpina plantei de papirus, cu denumirea latină „*Papyrus antiquorum*” sau „*Cyperus papyrus*”, ce creștea din abundență în regiunile mlăștinoase ale Egiptului de jos. Planta, în secțiunea tulpinei triunghiulară, atinge înălțimea între 3-6 m. Astăzi mai sunt doar zone în Sudan, Abisinia și Sicilia unde mai crește papirusul. În Egiptul antic, trestiiile de papirus erau folosite și la confecționarea de odgoane, haine, rogojini și în lipsa lemnului chiar și la construcția de ambarcațiuni. (Expedițiile Ra conduse de Thor Heyerdahl au folosit bărci din papirus, după modelul egiptean.)

Egiptul a avut monopolul papirusului și a fost marfă de export. Nu există nici o sursă egipteană scrisă despre fabricarea acestuia. Abia Pliniu cel Bătrân, în „*Historia naturalis*” în cartea XIII, descrie fabricarea

papirus
unui ac
neau d
din le
sunt d
fășii p
ciocar
obține
varia

grâu.
rulate
rolă m
tul so

se or

un în

până
erau
la ce

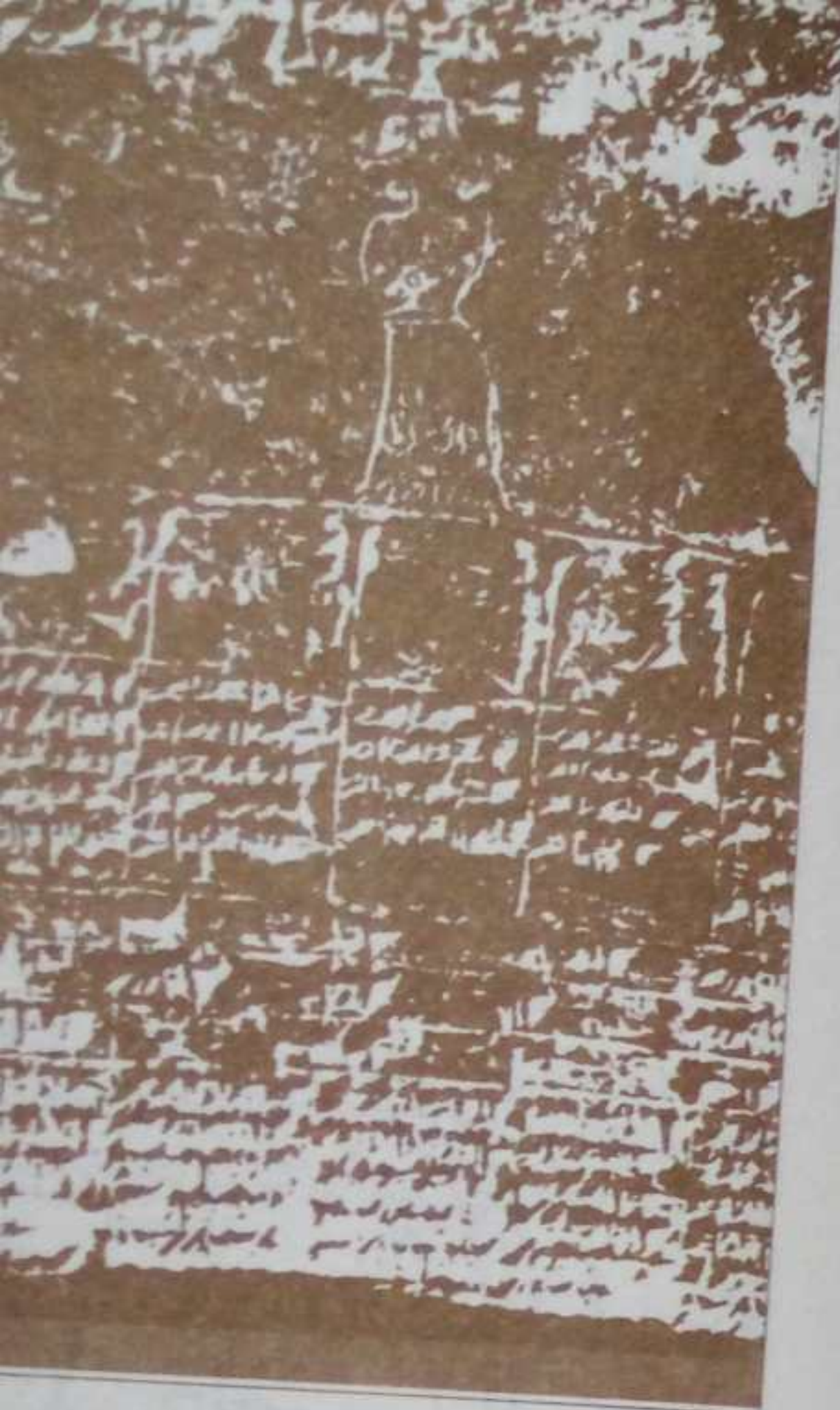
de l
era
stie
lian
cuv
rea
put
zut
dov
tele
cât

era
de
de
tin

ve

ze

să



i târziu chiar în codexuri, este
n o avem azi.

de ani, suportul folosit pentru
ică greco-romană. Denumirea
hârtiei în multe limbi europe-
n franceză – *papier*. În limba
însemna foaie.

i de papirus, cu denumirea
pyrus“, ce creștea din abun-
de jos. Planta, în secțiunea
-6 m. Astăzi mai sunt doar
rește papirusul. În Egiptul
onfecționarea de odgoane,
construcția de ambarcațiu-
dahl au folosit bărci din

a fost marfă de export. Nu
carea acestuia. Abia Pliniu
XIII descrie fabricarea

papirusului: „Tulpina de papirus este desplicată în lungime cu ajutorul unui ac în fâșii subțiri. Se avea grijă de fâșiile cele mai late, care se obțineau din mijlocul plantei. Aceste fâșii sunt așezate pe o planșetă (masă) din lemn, unele lângă altele și udate cu apă de Nil. Fâșiile așezate astfel sunt delimitate drept la ambele capete. Apoi se așează o a doua serie de fâșii paralele între ele, perpendiculare pe prima suprafață, se bat cu un ciocan de lemn, se presează cele două straturi și se usucă la soare.“ Se obținea astfel o foaie ce avea ca lungime cca 22-23 cm. Înălțimea foi, varia între 16, 25, 37, 42 sau chiar 47 cm.

Foile la rândul lor erau lipite între ele la capete cu pap din făină de grâu. Suprafața de lipire era între 1-2 cm. Erau lipite în general 20 de coli, rulate apoi în sul. Lungimea unui sul era de cca 4,5 m. Dacă era nevoie de o rolă mai lungă se lipeau suluri între ele și se tăia acolo unde se termina textul scris. (S-au găsit și suluri de 40,5 m lungime.) (15)

Se scria de obicei pe o singură parte, pe cea unde fâșiile erau dispuse orizontal. Înainte de folosire suprafața era șlefuită cu o scoică.

Cel mai vechi papirus nescris a fost găsit în mormântul lui Hemaka, un înalt funcționar din timpul dinastiei I (3000 î. Chr.)

Foaia de papirus era de culoare albă sau gălbuie, ce putea să scadă până la culoarea ocru-brun. După lățimea fâșiilor tăiate din tulpina plantei, erau calități diferite de papirus. De la cea scumpă pentru scris (Carta Regia), la cea mai ieftină pentru împachetat (emporetica).

Instrumentul pentru scris era un băț subțire dintr-un soi de pipirig, de 1,5-2,5 mm diametru și lung de 16-23 cm. Zdrobit la unul din capete era transformat într-un soi de pensuliță, ce era păstrată într-un tub de trestie. Cerneala neagră era preparată din funingine amestecată cu apă și un liant (clei vegetal). Era folosită și o culoare roșie cu care se scria primul cuvânt de pe o foaie și numele zeilor. Atât cerneala neagră, cât și culoarea roșie erau păstrate sub formă de pastă groasă într-un săculeț. Pentru a putea fi folosite la scris, erau diluate cu apă pe o paletă din lemn, prevăzută cu două adâncituri rotunde pentru fiecare culoare. Paleta mai era dotată și cu un fel de penar cu capac mobil pentru păstrarea instrumentelor pentru scris și desen. Pentru prepararea cernelii negre era folosită câteodată și o scoică.

Textele scrise aparținând așa-numitelor „Cărți ale morților“, ce erau adresate zeilor pentru ocrotirea celor defuncți, conțineau și scene desenate. În imperiul vechi desenele erau colorate, în epoca târzie erau desene fin trasate necolorate. Cea mai veche „Carte a morților“ este din timpul Dinastiei V (2980-2475 î. Chr.)

La desene se foloseau – în afară de negru și roșu – și galben, ocru, verde, albastru și brun. (16)

Era respectat și un anumit simbolism al culorilor, în care erau reprezentați anumiți zei (Anubis și Osiris în negru, Amonin albastru etc.).

Rolele de papirus erau păstrate în ulcioare de lut, casete din lemn sau săculețe din piele.



Secțiunea trestiei de papirus și fâșii tăiate.



Fâșiile alăturate, așezate perpendicular, unele peste altele, formând o foaie.

15) Liber Librorum. Pag. 27-32.

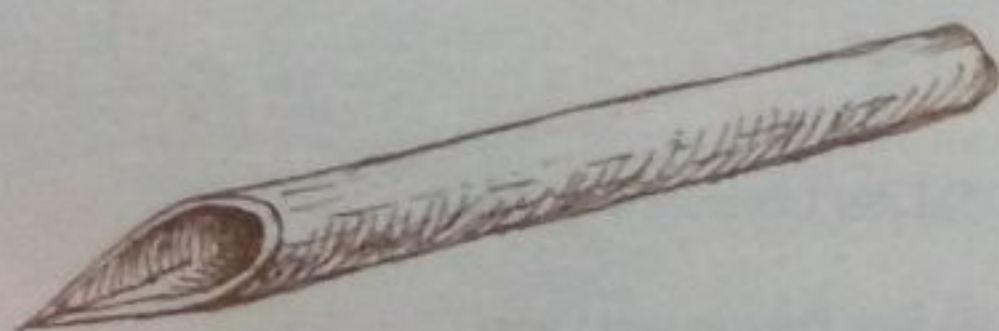
16) Vom Papyrus zum Codex.
Edition Leipzig, 1970.
Pag. 10-12.

„Trusa” unui scrib.
Paleta din lemn cu penarul
pentru instrumentele de scris.
Godeta pentru cele două
culori pe o mică planșetă
de lemn și cuțitașul de tăiat
papyrusul. La cele două foi,
distanța dintre cele două
coloane scrise este dată de
lipitura foilor.

Paletă de scris
ca obiect decora-
tiv.
Andezit verde.
Dinastia 18. 1500
î. Chr.
New-York
Metropolitan
Museum.



17) Daniel Constantin
Civilizația Egiptului antic.
Editura Sport-Turism,
București, 1976.
Pag. 120-121.



Calamus (trestie ascuțită)



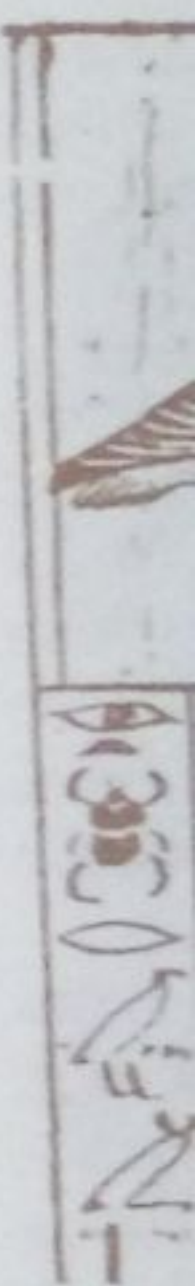
Scribii erau pregătiți în școli speciale. „Învățământul se făcea sub cerul liber și dura cel puțin 12 ani. S-au găsit la Tanis și la Deir-el-Medineh, ostraca (cioburi ceramice) și bucăți de papyrus care în mod evident erau scrise de copii. Aceștia învățau mai întâi să scrie și să citească; dar papyrusul era un material prea scump ca să fie dat pe mâna copiilor. Li se dădea acestora, spre a face exerciții, plăci de calcar bine șlefuite pe care s-au tras linii sau cadriașe. La Teba se utilizau și bucăți grosolane de piatră.”

„Fiecare scrib era în același timp și un DESENATOR BUN și un pictor, fiindcă scrierea hieroglifică impunea nenumărate desene reprezentând animale, păsări, oameni, obiecte casnice care trebuiau – atunci când scribul scrie hieroglific și nu hieratic sau demotic – să fie deseori colorate cu vopsele verzi, albastre, galbene sau albe.” (17)

Nu numai învățăceii desenau pe ostraca sau bucăți de piatră sau gips. Ilustrațiile de mai sus confirmă acest lucru. La Muzeul de Artă Egipteană din Berlin, am putut admira desene realizate pe astfel de suporturi de artiști în toată puterea cuvântului.

Din Egipt, papyrusul ajunge cel târziu în secolul VI î. Chr. în Grecia și Roma. Deși din această perioadă în Grecia nu există o dovadă păstrată, avântul literaturii prin lirică, tragedii și comedii, dezvoltarea filosofiei și istoriografiei de mai târziu, a comerțului cu cărți (role), precum și existența bibliotecilor (s-o numim doar pe cea personală a lui Aristotel) probează folosirea și răspândirea papyrusului.

Textele sunt adesea însoțite de ilustrații desenate, regăsite de asemenea în lucrări științifice de matematică, fizică și astronomie. Se scria și se desena cu trestia ascuțită (calamus).



de le
Litera
stau ș



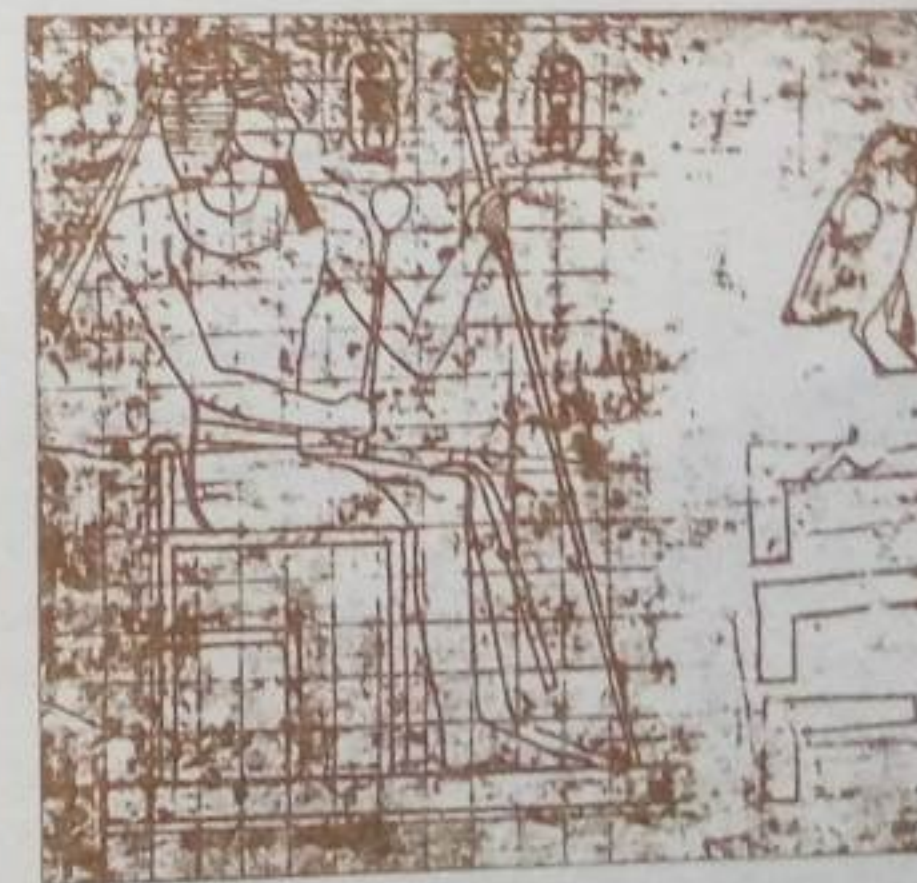
Imagini dintr-o Carte a morților.
Dinastia 18, 1450 î. Chr.
Muzeul egiptean, Torino.



Unul din scribii reprezentați
în mormântul lui Menna
Tebe. Mijlocul dinastiei 18.

18) Enciclopedia civilizației grecești.
Editura Meridiane, București, 1970.
Pag. 114.

Exercițiu de desen pe tăbliță de lemn prepa-
rată cu stuc.
Dinastia 18.
British Museum, Londra.



Vânătoare de lei
Desen pe un ciob de calcar
Tebe, Dinastia 19, 1200 î. Chr.
Metropolitan Museum of Art, New-York.

În același timp cu papyrusul se foloseau în Grecia antică și tăblițele de lemn. Copiii învățau să scrie pe tăblițe de lemn acoperite cu ceară. Literele se scriau cu ajutorul unui condei ascuțit numit *stilus*. Probabil existau și tăblițe preparate cu alb. (18)



ătamântul se făcea sub
și la Deir-el-Medineh,
în mod evident erau scri-
tească; dar papyrusul era
or. Li se dădea acestora,
e care s-au tras linii sau
piatră.

ENATOR BUN și un pic-
ate desene reprezentând
iau – atunci când scribul
deseori colorate cu vop-
bucăți de piatră sau gips.
eul de Artă Egipteană din
de suporturi de artiști în

colul VI î. Chr. în Grecia
există o dovadă păstrată,
dezvoltarea filosofiei și
role), precum și existența
i Aristotel) probează folo-

senate, regăsite deaseme-

19) Toman, Rolf
Die Kunst der italienischen Renaissance
Könemann, Köln, 1994, Pag. 446.



Luptă de tauri. Ostracon.
Der el Medineh. Imperiul nou.
Metropolitan Museum of Art
New-York.

20) Rome ressuscitée
Editura Plon, Paris, 1963.
Pag. 61 - 63.

21) Momsen, Theodor
Istoria romană
Editura științifică și enciclopedică,
București, 1987, Pag. 134.

Cal
Desen pe un ciob de calcar,
Epocă târzie.
Metropolitan Museum of Art,
New-York.



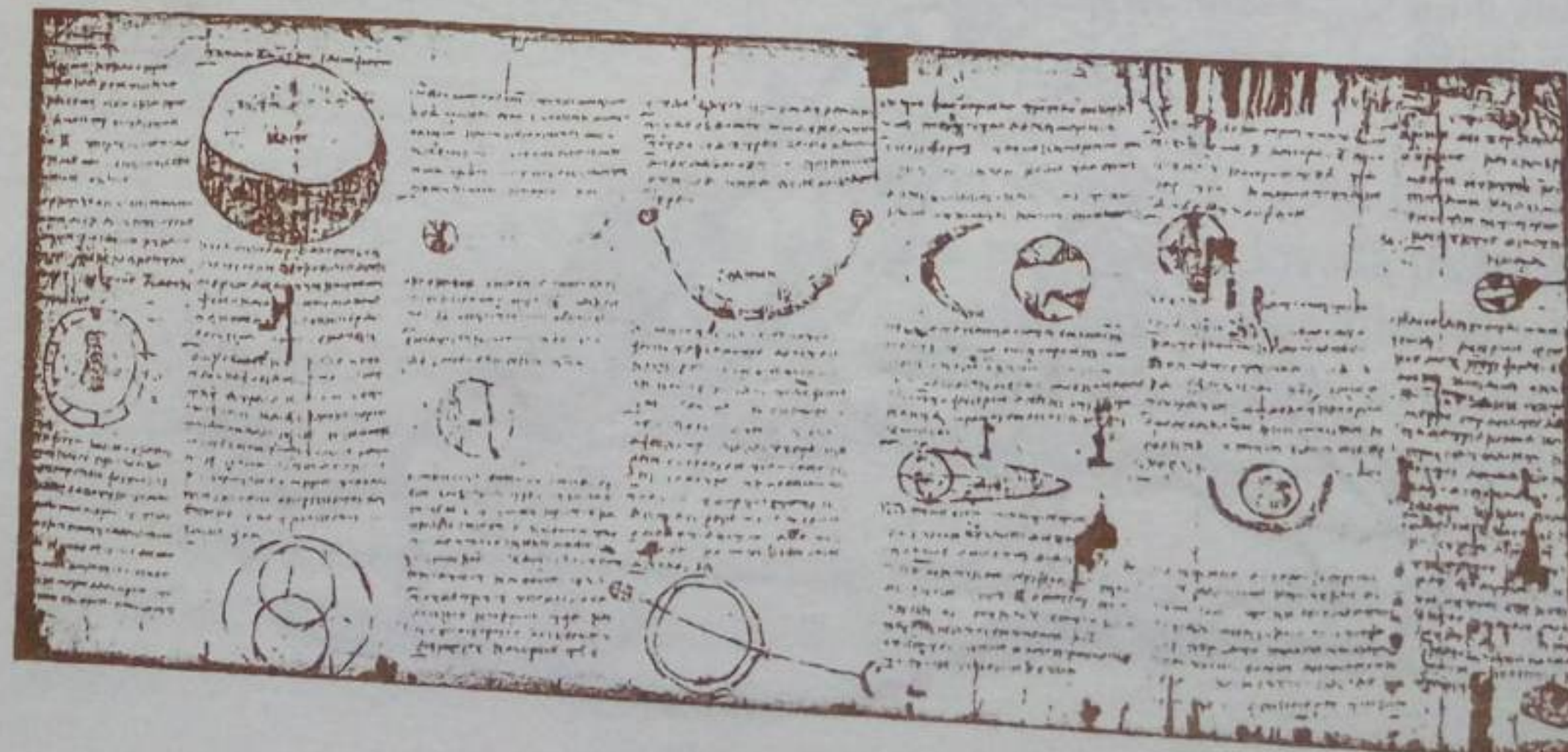
Di-ptyssos era denumirea unei perechi de tăblițe prinse ca o carte. În latină *diptychum* – diptic. (În Evul Mediu de mare răspândire erau altarele portabile *diptychon*, fără partea centrală, la originea cărora sunt tăblițele grecești. (19)

În Roma antică, înainte de Augustus, papirusul de bună calitate era denumit *Charta hieratica* (rezervată scrierilor sacre). În timpul lui Augustus era denumită *Charta Augusta* sau *Charta Liviana* (după numele împăratului și a soției sale). Foile erau largi de culoare albă. Cunoscută era și *Charta amphiteatica*, după locul de fabricație, lângă amfiteatrul din Alexandria, de o calitate redusă. Era activ la Roma un anume Fannius, ce importa din Egipt papirus ieftin, îl reținea după care îl vindea ca un produs de primă calitate sub denumirea de *Charta fanniana*.

Sulul de papirus numit *volumen*, era rulat pe un baston rotund de os sau lemn ce purta numele de *umbilicus*. Capetele umbilicului ce depășeau lățimea papirusului numite cornua, erau deseori decorate. Când la marginile voluminului apăreau semne de distrugere din cauza deseori folosirii, erau corectate cu grijă, netezite și pictate în culori vii. Titlul voluminului era scris pe o etichetă de pergament (*ex libris*) și prins de capătul sulului. (20) Producția de papirus a supraviețuit alături de pergament până în sec. XI d. Chr.

Înainte de folosirea papirusului în peninsula italică, sau paralel cu acesta, erau întrebuințate varii suporturi pentru scris. Pe lângă tabule etrusce din bronz cu scriere incizată, tot „în aceea epocă se inciza (*exarare*, *scribere*, înrudit cu *scrobes*) sau se picta (*linere*, de aici *littera*) pe foi (foliam), pe rafie (liber – scoarță) sau tăblițe de lemn (*tabula album*), mai târziu și pe piele și pânză. Analele sacre ale samniților, ca și cele ale confreriei din Anagnia, au fost scrise pe suluri din pânză, ca și cele mai vechi registre ale magistraților romani, păstrate în templul Zeiței aducerii aminte (*Iuno moneta*) de pe Capitoliu“. (21)

Papirus grec cu sistemul lui Eudoxiu (sec. IV î. Chr.)
în care este descrisă mișcarea lunii și a planetelor. Muzeul Louvre, Paris.



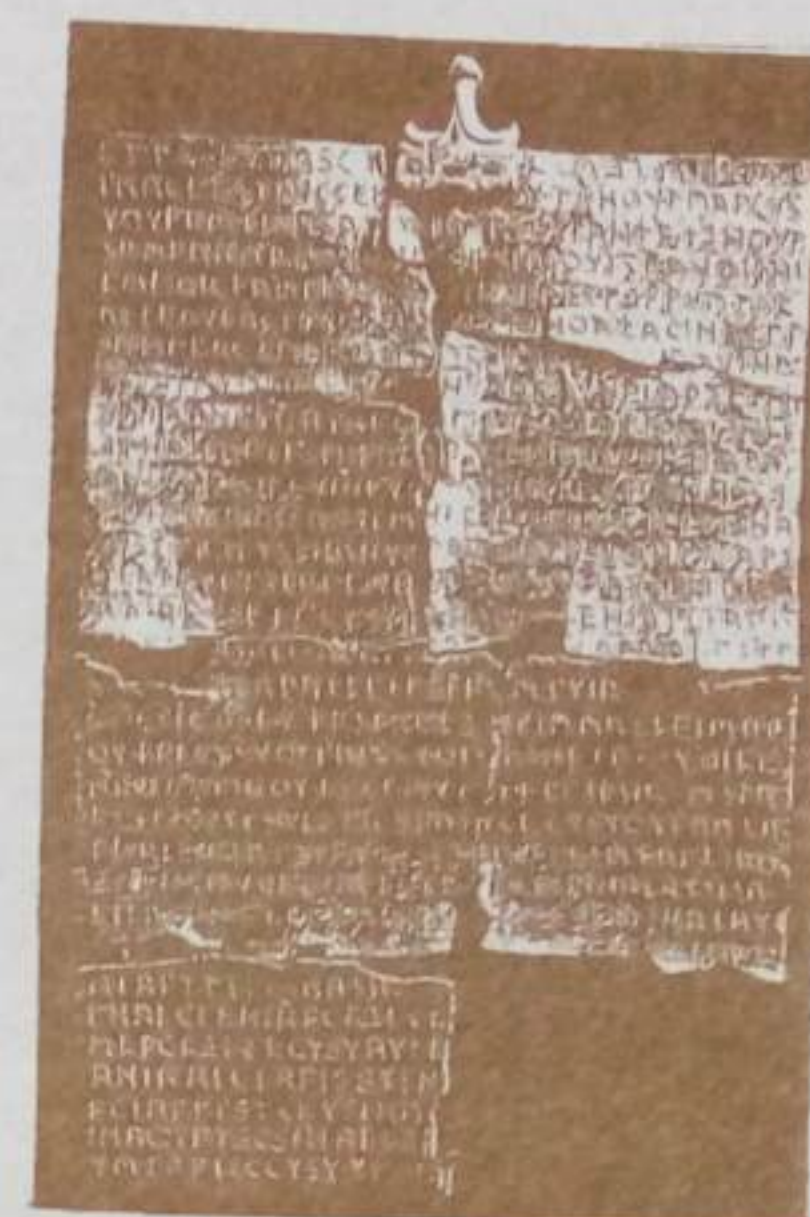
44
 de tăblițe prinse ca o carte. În
 de mare răspândire erau altarele
 originea cărora sunt tăblițele gre-

is, papirusul de bună calitate era
 or sacre). În timpul lui Augustus
 iviana (după numele împăratului
 re albă. Cunoscută era și *Charta*
 ă amfiteatrul din Alexandria, de
 me Fannius, ce importa din Egipt
 a ca un produs de primă calitate

rolat pe un baston rotund de os sau
 le umbilicului ce depășeau lățimea
 corate. Când la marginile volume-
 iza dese folosiri, erau corectate cu
 volumenului era scris pe o etichetă
 sulului. (20) Producția de papirus a
 ec. XI d. Chr.

peninsula italică, sau paralel cu
 pentru scris. Pe lângă tabule etrus-
 ceea epocă se inciza (*exarare, scri-*
ere, de aici *littera*) pe foi (*foliam*),
 mn (*tabula album*), mai târziu și pe
 ților, ca și cele ale confreriei din
 ză, ca și cele mai vechi registre ale
 Zeiței aducerii aminte (*Iuno mone-*

adoniu (sec. IV î. Chr.)
 planetelor. Muzeul Louvre, Paris.



Tăbliță din bronz pentru învățarea scrisului.
 Sec. V - IV î. Chr.
 Este, Museo Nazionale Atestino.

Tabula Cortonensis
 Sec. III - II î. Chr.
 Bronz 45,8 / 28,5 cm.
 Firenze, Museo Archeologico.

Și romanii foloseau pe scară largă tăblițele de lemn începând din sec. VII î. Chr. Despre ele suntem mai bine informați asupra aspectului și a folosirii lor. Plăcuța de lemn de formatul unei cărți obișnuite de azi, era prevăzută cu un chenar mai înalt, pentru a ocroti stratul de ceară, întins pe întreaga suprafață a tăbliței pe verso și recto, în afara fețelor exterioare de la prima și ultima tăbliță ce serveau drept coperti. Pe acest strat de ceară se incizau semnele cu un stilus ascuțit la unul din capete (era din metal, lemn sau fildeș), la capătul opus era prevăzută cu o porțiune lată, necesară pentru ștergerea celor scrise prin netezirea suprafeței cerate – „a face tabula rasa”. Tăblițele puteau fi 2, 3 sau mai multe legate între ele prin inele de metal sau suvițe din piele. O astfel de legătură se numea *codex*. Pentru texte sau imagini ce trebuiau păstrate, tăblițele erau preparate cu grunduri de cenușă de oase, ghips sau praf de cretă amestecate cu clei. Aceste tăblițe se numeau album. (Probabil de aici denumirea modernă de album – volum ce conține imagini importante, valoroase.)

Pe tăblițele astfel preparate, se scria (desena) cu o mină metalică (argint, plumb, cupru) sau cu pensula. O dată cu apariția pergamentului acesta era adesea folosit la cașerarea tăblițelor. (22)

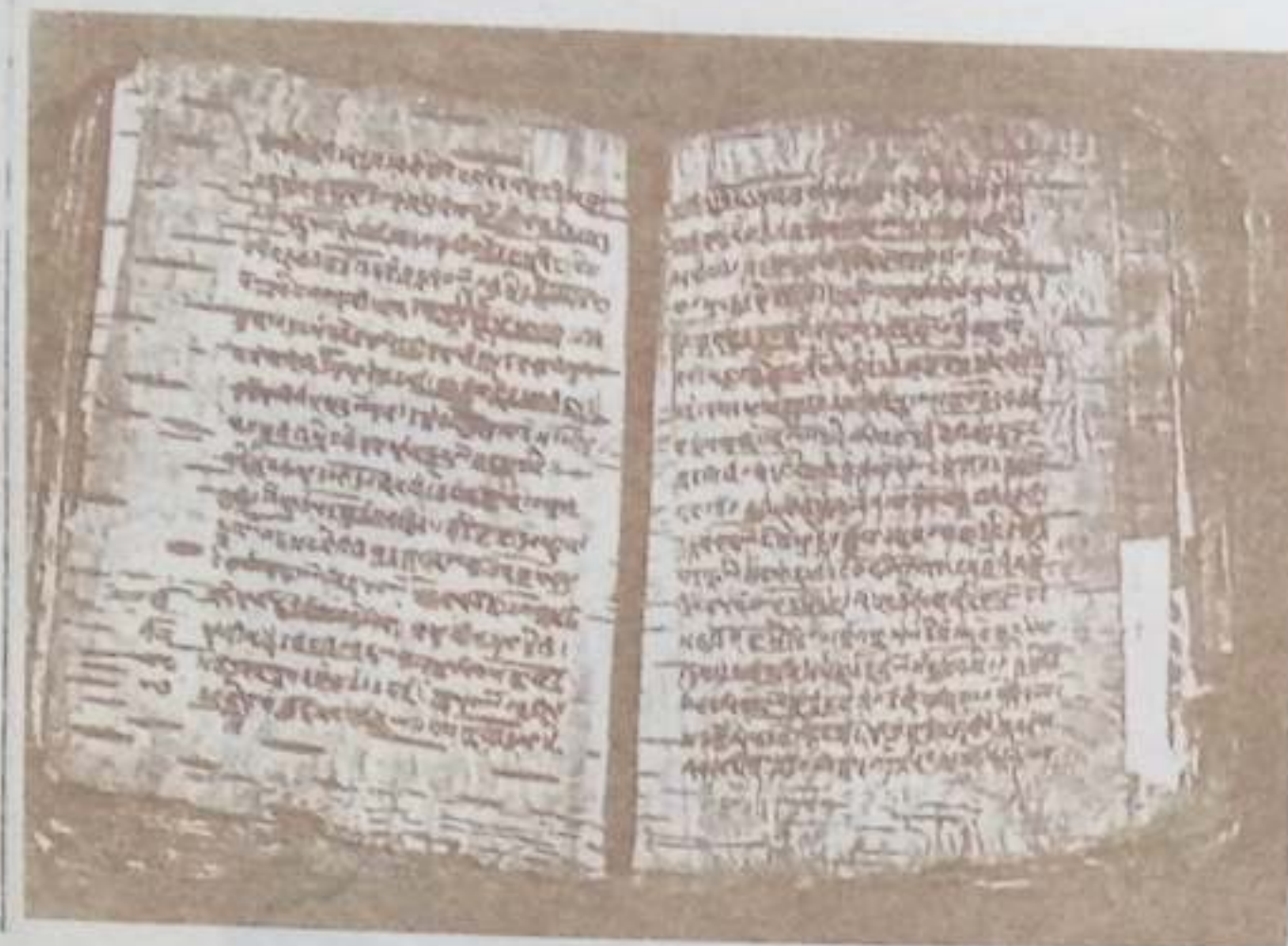
Tăblițele preparate erau folosite pentru exerciții de desen (preparajul putea fi spălat și reinnoit) în Italia până în sec. XVI, iar la nord de Alpi cu încă un secol mai târziu.

Nu cu totul diferite, față de arcalul mediteranian, până la apariția papirusului, au fost suporturile pentru scris și desen în zonele Orientului sud-estic, în India, Ceylon și chiar în lumea arabă până la apariția hârtiei.



Portret de tânără
 Pictură pompeiană.
 Napoli Museo Nazionale.
 (Tânără ține în mâini stilul și
 legătura de tăblițe).

22) Rome resuscitată,
 Pag. 61-63.



Manuscris pe coajă de mesteacăn.
Sec. XVI.
Legat ca un codex.
British Museum, Londra.

Manuscris indian pe cupru.
Dinastia Pândhja Sec. VIII.



Deși scrisul a fost cunoscut în India cu 2500 de ani î. Chr., texte scrise pe un anume suport nu s-au păstrat. Doar niște sigilii, aidoma celor mesopotamiene cu câteva pictograme, provin din această perioadă.

Tradiția orală a hinduismului a fost se pare suficientă pentru transmiterea învățăturilor de la o generație la alta. Abia în sec. VI î. Chr. când hinduismul s-a despărțit în budism și dainism, iar budismul devenind o religie cu largă extindere a fost nevoie și de texte scrise. Materialul ce a servit la confecționarea primelor cărți hinduist-budiste în India a fost frunza de palmier. În afară de aceasta, pentru scris s-au mai folosit și plăcuțe de lemn, coaja unor copaci, plăcuțe de cupru, țesături și chiar metale prețioase ca argintul și aurul.

Pergamentul în India nu a fost întrebuințat, concepțiile lor religioase nu acceptau sacrificarea animalelor.

În nord-vestul Indiei, înaintea expediției lui Alexandru Macedon (326 î. Chr.) se folosea coaja de mesteacăn pentru scris. Coaja desprinsă din trunchiul arborelui era tăiată aproximativ de mărimea unei coli A4 de azi, era unsă cu ulei și netezită prin șlefuire pentru a o face cât mai subțire și maleabilă. Erau păstrate sub formă de rulou, ca papyrusul egiptean. Cu timpul formatul foilor devine mai mic și sunt perforate în mijloc prin care este trecut un fir pentru a le ține laolaltă.

În India de est, coaja de mesteacăn a fost înlocuită cu coaja arborelui de aloe. Mai târziu, în sec. XVI sub influența europeană, unele manuscrise pe coajă de mesteacăn au fost legate sub formă de codexuri.

Un alt suport pentru scris și desen a fost pânza țesută din bumbac. Pânza tăiată la mărimea dorită era preparată cu un pap de orez sau grâu și apoi atent șlefuită cu o cochilie de melc. Pe acest material au fost realizate adevărate almanahuri ilustrate, cu care astrologii ambulanti colindau satele și orașele Indiei. De asemenea mătasea era folosită ca suport în locul țesăturii de bumbac, mai ales la curțile maradjahilor.

Pe suporturile mai sus prezentate, se scria cu cerneală de două calități:

- O cerneală care putea fi îndepărtată prin spălare și era confecționată din funingine sau cărbune de lemn fin pisat, amestecate cu apă, gumă și zahăr.
- O cerneală durabilă ce era fabricată din rășini vegetale, dizolvate în apă cu adaos de borax. Amestecul filtrat printr-o cârpă era amestecat cu funingine. O cerneală durabilă se prepara și din cenușă de coji de migdale amestecată cu urină de vită. Pe lângă negru se mai foloseau culorile roșu, verde și galben. În bibliotecile regale sunt păstrate și manuscrise cu scriere în aur și argint. Pulberea de aur și argint era amestecată cu apă și gumă. Instrumentele de scris au fost pensula și calamusul din trestie de bambus. Erau folosite și tăblițele de lemn, preparate cu caolin sau cretă, uneori tăblița era prevăzută cu patru piciorușe. Mai ales în școli erau larg întrebuințate. Și tăblițele subțiri din metale își găseau uzul. În bibliotecile regale sunt păstrate înscrisuri pe tăblițe de aur. De asemenea cuprul a fost un material des folosit. Plăcuțele erau după scrierea lor, strânse cu un inel.



Carte din foi de palmier.
India
31 / 3,5 / 2 cm.
Colecția Teodora Stenil.

Materialul tipic pentru confecționarea de cărți, în general ca purtător de înscrisuri și desene în India și în toată zona de sud-est a Asiei a fost frunza de palmier. Două soiuri – talipot și palmyra – au frunzele cele mai bune pentru confecționarea foilor pentru scris și desen. Palmyra este răspândit în Ceylon și sudul Indiei. Folosirea foilor de palmier este atestat încă din sec. IV d. Chr. Frunzele sunt desprinse de lujerul central și apoi tăiate la dimensiunile dorite. Se pun la uscat după care sunt ținute în apă sau lapte și din nou uscate. Sunt șlefuite apoi pe ambele părți cu o cochilie de melc sau piatră fină de șlefuit și impregnate cu ulei. Se perforează la mijloc, sau la capete prin care se trece un șnur pentru a putea fi menținute la un loc. Copertile, de aceeași formă și mărime cu foile, sunt confecționate din lemn de diferite esențe, frumos pictate, sau chiar din fildeș sau argint, amplu decorate cu reliefuri, câteodată bătute cu pietre prețioase.

Se scria și se desena pe aceste foi cu un stil ascuțit, suprafața fiind apoi frecată cu o pulbere neagră spre a întări inciziile stilului. Desenele nu erau colorate. Coperti din lemn erau folosite în India și în zona central asiatică și mai târziu la cărțile confecționate din hârtie. (23)

23) Liber Librorum. Pag. 148-163

Și lumea arabă a preluat suporturile pentru scris de la popoarele din jurul peninsulei arabice cu care era în contact. Cioburile din pietre sau ceramică erau puțin folosite. Pielea netăbăcită, rulată după scriere și legată cu o fâșie subțire tot din piele, era adesea folosită la redactarea tranzacțiilor comerciale.

O dată cu afirmarea profetului și mai ales după moartea acestuia în 632 d. Chr. a apărut o stringentă nevoie de notare a învățăturilor sale. Tablăuțe din os, confecționate din omoplați și coaste de cămilă, precum și foile de palmier, au găsit la început întrebuințare pentru acest demers.

În 640 d. Chr. arabii cuceresc Alexandria. Papirusul fabricat aici din abundență, va constitui noul material pentru scrierea Coranului și răspândi-

rea lui. De la arabi a rămas și cel mai vechi codex din papirus, scris în limba arabă în sec. IX d. Chr. și păstrat la Biblioteca Națională din Cairo. Pergamentul, apoi hârtia ca material predilect, au fost de asemenea suporturi larg întrebuințate de arabi.

Ca instrumente au folosit trestia, pensula și mai târziu pana. Cernelă neagră din funingine și cerneală roșie din cinabru. (24)

Întorcându-ne înapoi în Grecia antică, unde, după cum am văzut, papirusul a devenit principalul suport pentru scris și desen după sec. VI î. Chr.

24) Vom Papyrus zum Codex.
Edition Leipzig, 1970.
Pag. 92-93.

O zi festivă în atelierul decorato-
rilor de vase.
Trei tineri pictori sunt decorați
cu cununi de laur de către
zeița Atena și două Nike
înaripate.
Hidră din Atica, 460 î. Chr.
Colecție particulară.
Milano.



Decorator de vase.
480 î. Chr., Boston.



nu putem trece cu vederea totuși, desenul de pe vasele de ceramică grecești. Imensa cantitate de desen aplicat ca decorație pe vase, ajunsă până la noi în forme de conservare excelente, trebuie subliniată și apreciată ca atare.

Fără să fac un istoric al ceramicii grecești de la apariție și până la stingera ei, voi face referire doar la vasele pictate din Atena sec. VI și V î. Chr. Deși în domeniul artelor plastice, grecii așteptau pictura la fel ca arhitectura și sculptura, din prima nu s-a păstrat nimic. Știm doar din textele autorilor antici, despre pictorii greci și operele lor.

Prin desenele de pe vasele ceramice au ajuns totuși până la noi, ecouri ale acestei picturi, din care decoratorii de vase, probabil, s-au inspirat. Cunoaștem chiar nume de artiști ce s-au iscalit: Meidias, Panaitios, Euergides, Achilles, Cleofrades, Andocide, pentru a enumera doar pe câțiva dintre ei.

În cele trei stiluri – Figuri negre pe fond roșu, cu desenul incizat pe siluetele negre, apoi figurile roșii pe fond negru, unde desenul de culoare neagră era trasat cu înaltă măiestrie cu o pensulă subțire cu păr lung și apoi vasele cu fond alb, pe care figurile erau desenate cu o culoare închisă și apar



chiar p
care s-

Picass

aceste
a pro

supo
lângă

Assu
Edfu
Imp

care

Ap
gur
Ari

33
ta
tal

...dex din papirus, scris în limba
Biblioteca Națională din Cairo.
...ilect, au fost de asemenea suportu-
...ensula și mai târziu pana. Cerneală
...n cinabru. (24)
...ntică, unde, după cum am văzut,
...ru scris și desen după sec. VI î. Chr.



...l de pe vasele de ceramică gre-
...decorație pe vase, ajunsă până
...rebuie subliniată și apreciată ca

...cești de la apariție și până la stin-
...ate din Atena sec. VI și V î. Chr.
...eciau pictura la fel ca arhitectu-
...ic. Știm doar din textele autori-

...e au ajuns totuși până la noi,
...atorii de vase, probabil, s-au
...ști ce s-au iscălit: Meidias,
...Andocide, pentru a enumera

...ond roșu, cu desenul incizat pe
...negru, unde desenul de culoare
...sulă subțire cu păr lung și apoi
...ate cu o culoare închisă și apar



chiar pete colorate în verzui și brun, ceramica grecească ne oferă suportul pe care s-a produs o culme a desenului și a științei compoziției.

Privind aceste desene de pe vase, ne duce gândul la desenul lui Picasso, la ductul său sintetic și expresiv.

Cartierul Keramikos din Atena era unul din locurile unde se fabricau aceste vase și unde olari pricepuți și desenatori cu talent, se întreceau pentru a produce o „marfă” exportată în toată lumea antică.

Imensa cantitate de texte, scrise pe tăblițe de lut, papirus sau alte suporturi au fost colecționate și adăpostite în biblioteci ce se aflau fie pe lângă temple sau locuri de cult, fie în palatele suveranilor.

Se cunosc deja biblioteci în Asiria și Babilon (biblioteca lui Assurbanipal, cea a lui Nabucodonosor etc.), biblioteci ale templelor din Edfu, Teba sau chiar biblioteci particulare. (Colecția unui preot-lector din Imperiul mijlociu.) (25)

Pe lângă aceste biblioteci, s-au dezvoltat școli de scribi și copiatori, care completau în permanență fondurile „de carte” ale acestora.

Și în lumea greacă au existat biblioteci pe lângă temple sau palate. Apar de asemenea biblioteci particulare. Academia lui Platon avea desigur o bibliotecă. Celebre au fost bibliotecile personale ale lui Euripide și Aristotel.

După cucerirea Egiptului, Alexandru Macedon întemeiază în anul 331 î. Chr. orașul ce-i va purta numele – Alexandria – și care se va dezvolta devenind cel mai mare oraș al lumii elenistice și va ajunge una dintre capitalele spirituale ale antichității.

Orfel și Dionis
Fotografie de la un vase grec
Casa de Muzeu, Atena.

Chthonios și Pan
Sec. VI î. Chr.
Muzeu de la Tebe.

Apăr pe lângă altarul lui Nike
Detaliu de pe vase
Franța, Sec. VI î. Chr.
Muzeu de la Tebe.



25) Posener Georges.
Enciclopedia civilizației și artei egiptene.
Editura Meridiene,
București, 1974, Pag. 50.

Dunae
Detaliu de pe un crater de ceramă
Sec. V, Muzeul Louvre, Paris





Scenă de palestră.
Detaliu de pe un crater de
Eufrosios. 505-500, Muzeul din Berlin.

26) Bonnard André.
Civilizația greacă
Editura științifică, București, 1969.
Vol III, pag. 188.

Lekytos.
Femeie tânără pe un mormânt.
În dreapta altă femeie aduce ofrande.
425 î.Chr.,
Înălțime 39 cm.
Atena, Muzeul Național.



27) Webster T. B. L., Hellenismus
Holle Verlag, Baden-Baden, 1979. Pag. 93-106.

În 323 î. Chr. după moartea lui Alexandru, ca diadoh (succesor), Ptolemeu I Soter, a preluat satrapia Egiptului și a inaugurat aici dinastia ptolemeilor. Sub domnia sa, Alexandria s-a dezvoltat urbanistic, au fost construite farul, Museionul cu Biblioteca și Serapionul. (Templul zeului Serapis, divinitate comună egiptenilor și grecilor, cu trăsături din Osiris, Zeus, Asclepios și Dionisos.)

Demetrios din Faleron, elevul lui Teofrast, prietenul și succesorul lui Aristotel, a fost însărcinat cu organizarea bibliotecii. El a lărgit conceptul Lyceului lui Aristotel din Atena „grupând savanți și elevii lor în jurul unei biblioteci și al unor colecții științifice în vederea unei colaborări folositoare în domeniul științei”. (26) Muzeul a fost prima universitate. Ptolemeu Filadelful (fiul lui Soter) cumpără biblioteca lui Aristotel. La sfârșitul domniei sale (246 î.Chr.) biblioteca alexandrină număra 400.000 de volume.

În epoca elenistică o serie de orașe din Asia mică, prin strategii militare înțelepte și creșteri economice, ajung prospere, prosperitate ce a adus acestora și un nivel cultural, nu de puține ori de invidiat în arealul mediteranean. Polisuri vechi ca Rodos își trăiesc o nouă strălucire (aici a funcționat și una din bibliotecile importante ale epocii), altele ca Pergamul, devenit „Atena estului”, sunt întemeiate și trasate urbanistic după modelul Alexandriei.

Sub Attalos I a fost începută amenajarea acropolei Pergamului, prin construcții de temple, a teatrului și bibliotecii. Monumente importante închinat victoriei contra galilor sau vestitul altar al lui Zeus (aflat azi la Berlin), sunt realizate de artiști chemați la curtea attalizilor, sau trimiși la Atena sau Delphi, să copieze picturi ale unor artiști celebri.

Attalos III, fiul lui Eumenes II, ajuns în 138 î. Chr. pe tron, neavând urmași, donează prin testament regatul Pergam imperiului roman. În urma acestui fapt, aproape toate operele de artă elenistică aflate la Pergam, ajung la Roma. Eumenes II reamenajează biblioteca, ce cuprindea patru săli mari, toate prevăzute cu rafturi din lemn pentru așezarea rolilor de papirus. A dispus copierea în marmură de pentelic la 1/2 din dimensiune a statuii Atenei Parthenon de Phidias. Copia adusă de la Atena a fost așezată în una din sălile bibliotecii, ca zeiță protectoare a științelor, înconjurată și de o serie de busturi în marmoră ale poezilor și scriitorilor renumiți ca Homer, Sappho, Alkaios, Timotheos. A fost creat astfel un spațiu de întâlnire al învățaților din Pergam, aidoma spațiilor asemănătoare din biblioteca din Alexandria.

Ptolomeu V Epifanes din Alexandria, gelos pe dezvoltarea și câștigul de importanță a bibliotecii rivale, interzice exportul de papirus spre Pergam. Eumenes II ordonă unor meșteri ai cetății cu oarecare experiență în domeniu, fabricarea unui nou suport pentru scris din piei de animale (membrana -piele de animal- era deja sporadic folosită), ce urma să înlocuiască papirusul prohibit. Noul suport va lua numele de pergament, după Pergam, unde a fost inventat. (Ca o ironie a soartei pergamentul va ajunge în cele din urmă ca suport pentru scris și la biblioteca din Alexandria. (27))

PERGAMENTUL

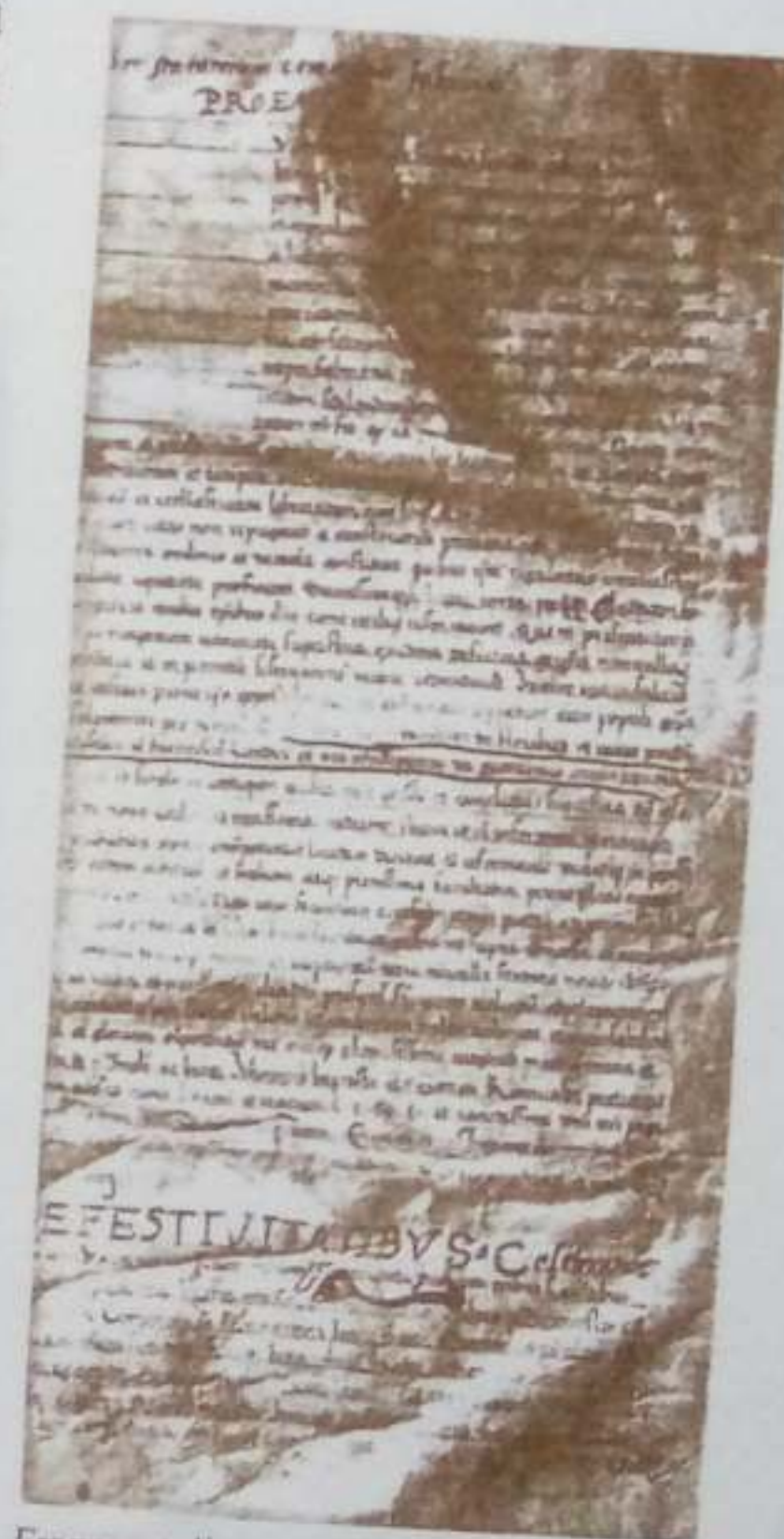
DESENUL / estetica / suporturi / materiale

După cum am amintit mai sus, piei erau folosite pentru scriere și înaintea apariției pergamentului. Diodor din Sicilia pomeneste în „Biblioteca istorică” de perșii care foloseau piei de animale pentru scrierea analelor. Probabil la Pergam s-a desăvârșit procedeul de fabricare. Erau folosite piei de animale (oi, viței, capre) netăbăcite. Cu cât animalul era mai tânăr, cu atât creștea calitatea pergamentului.

După sacrificarea animalelor, pieile curățate erau ținute în băi de var stins. Erau apoi întinse pe rame, se radea cât mai bine părul și se lăsau iarăși la uscat. După uscare urma o nouă spălare cu var, o răzuire fină și șlefuirea cu piatra ponce. Ultimul procedeu era presarea pergamentului într-o presă pentru obținerea unei suprafețe cât mai plane. La început se chema *pergamenta*. Este un material flexibil, rezistent la solicitări mecanice.

Are două fețe: cea exterioară, pe care se găsea blana și cea interioară, ce avea contact cu carnea animalului. Foaia de pergament poate ajunge chiar transparentă, prin tratarea feței interioare cu carbonat de calciu și presarea pieilor încă ude. Fiind mult mai maleabil decât papirusul, pergamentul tăiat în foi, acestea îndoit la mijloc, suprapuse până la o anumită grosime, au fost prinse între ele formând codexul. (Denumirea este dată după volumul rezultat prin suprapunerea mai multor tăblițe de lemn cerate, prinse între ele și denumite codex, la romani.)

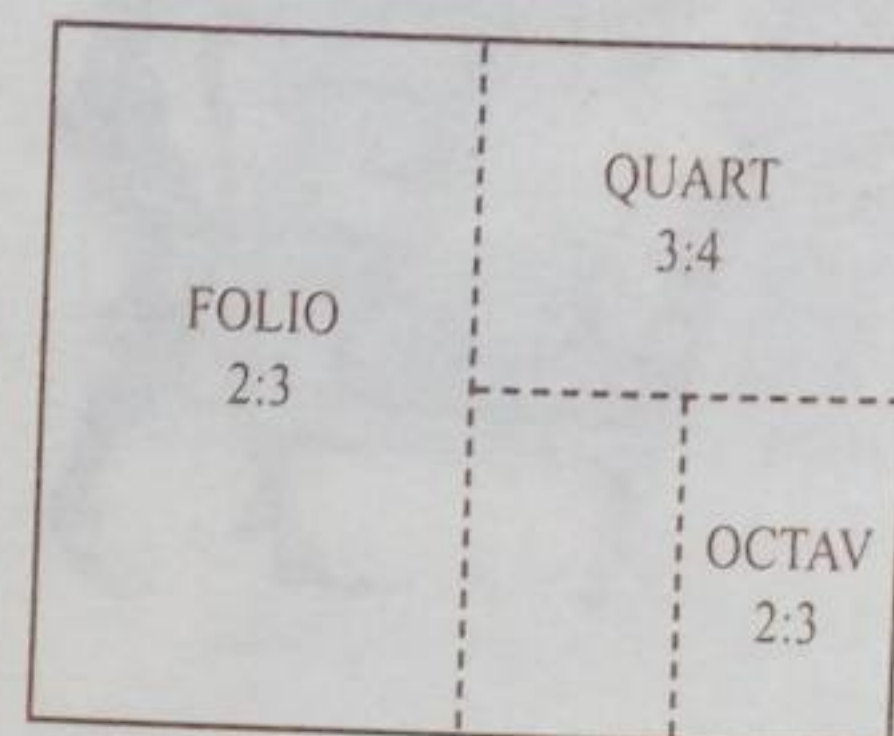
La amenajarea foilor se ținea cont de cele două fețe ale pergamentului (interior și exterior) ca în poziția codicelui deschis, pagina stângă și cea dreaptă să fie de aceeași față. Pentru protecție aceste codexuri erau prevăzute cu coperti, confecționate din plăcuțe de lemn cerate, sau foi de papirus lipite în straturi (ca un carton), ce erau apoi îmbrăcate în piele. Unele codexuri aveau coperti din plăci de fildeș, decorate cu reliefuri, uneori încrustate și cu pietre prețioase.



Fragment din
Statuto Sforzesco di 1436.
Pergament,
Arhiva Comunală din
Fabriano.

Codexuri
Se observă copertile din
plăci de lemn.

28) Kühn Hermann
Erhaltung und Pflege von
Kunstwerken und Antiquitäten
Keyserische Verlagsbuchhandlung,
München, 1974.
Pag. 431-433.



29) Liber Librorum.
Pag. 59.

30) Der neue Brockhaus.
Vol. I. Codex.

Coperțile din plăci de lemn erau de multe ori cașerate chiar cu pergament. (28) Dimensiunea codicelor au variat după destinația lor. De la mărimi reduse (20/14 cm) până la cele mari *in folio* din Evul Mediu (45/28 cm.). S-a căutat o proporție între înălțimea și lățimea paginii, în așa fel ca la înjumătățirea unei pagini, să reiasă o pagină mai mică, însă cu aceeași proporție. În Evul Mediu a fost stabilită proporția 3 : 4. Prin îndoirea la mijloc apare raportul 3 : 2.

Pergamentul a ajuns în sec. II î. Chr. și la Roma (cu care Pergamul era în bune relații), iar în sec. III-IV d. Chr. a înlocuit papirusul (deși mai ieftin). A fost suportul Evului Mediu pentru scris și desen până în sec. XIV, când a fost înlocuit cu hârtia.

Pergamentul a fost preluat și de arabi, care au îmbunătățit procesul de fabricare. Orașul Kufa a fost cel mai important centru (după Pergam), de fabricare a pergamentului. A fost un suport ideal pentru scrierea caligrafică, pe ambele fețe, cu trestia și pana, cu diverse cerneluri, precum și pentru ilustrații bogat colorate. (29)

Pentru unele scrieri erau folosite pergamente divers colorate (roșu, albastru, violet), pe care se scria cu aur și argint. „*Codex Argentäus*” – traducerea în limba gotă a celor patru Evanghelii de către Wulfila în sec. VI d. Chr. a fost scris cu argint și aur pe foi colorate în purpură. (Se mai păstrează 187 de foi din cele 330, la Uppsala și Wolfenbüttel.) (30)

Din cauza scumpetei pergamentului, în Evul Mediu se uzita ștergerea prin răzuire a unor texte, pentru a fi înlocuite cu altele, rezultând palimpsestul.

În afară de codexuri scrise, pergamentul era larg folosit la realizarea portretelor la comandă, la alcătuirea așa-ziselor cărți de atelier prevăzute cu desene-moștre spre folosința mai multor generații, la desenarea planurilor de arhitectură, hărți și steme.

În sec. XV este înlocuit de hârtie.

HÂRTIA

Invenția hârtiei este atribuită lui Tsai-Lun, ce ocupa funcția unui ministru al agriculturii, la curtea împăratului Hiao Vuti al Chinei, în jurul anului 105 d. Chr. Cercetări chinezești recente (Ji-Xiung, 1980) indică anul 100 î. Chr. drept anul în care au apărut primele fabricate din materiale vegetale ce semănau cu hârtia de mai târziu.

Poate Tsai-Lun a reușit să găsească amestecul adecvat între coaja de dud, cânepă și resturi de țesături de bumbac sau plase vechi de pescuit, care prin înmuieri succesive în apă, apă de var și apoi prin pisare, au fost transformate într-o pastă, care întinsă într-un strat foarte subțire pe un suport plan și pusă la uscat devenea hârtie.

Prima relatare europeană despre hârtia chinezească o găsim în „Milionul” venețianului Marco Polo: „Să știți anume că el (Marele Han

Cubilai), bate monedă precum vă voi povesti. El pune să se ia scoarța unui pom numit dud; din frunzele acestui pom mănâncă viermii care fac mătasea. Și se scoate scoarța subțire care se găsește între scoarța groasă și măduvă (adică lemnul dinăuntru) și din scoarța aceasta se fac un fel de hârtii groase și acestea sunt negre de tot." (31)

La început pasta era întinsă cu mâna pe o sită de mătase întinsă pe o ramă de lemn ce era scufundată într-o butie cu apă. Apa ce pătrundea prin sită, permitea o nivelare uniformă a pastei pe toată suprafața ei. Se scotea sita cu pasta din apă, care se scurgea bine și se pune cu sită cu tot la uscat. Pentru fiecare coală de hârtie, era nevoie de o sită.

Între 300 și 600 d. Chr. a fost găsită metoda, ca pasta să fie amestecată cu apă, într-o bute sau bazin, de unde prin scufundarea unei site mobile din fâșii subțiri de bambus prinsă într-o ramă de lemn, aceasta putea fi scoasă împreună cu foaia de pastă și depusă pe bucăți de pâslă. Așezate în stivă erau apoi presate pentru stoarcerea apei după care foile erau puse la uscat. Pe lângă coaja de dud a fost folosit și bambusul ca materie primă. Amândouă materiale necesitau o lungă perioadă de pregătire și tratare, de la tăiere și până la obținerea pastei.

Cerința de hârtie era așa de mare, încât a devenit o ocupație curentă pentru țărani, pe lângă muncile agricole.



31) Polo, Marco

„Milionul“

Editura Științifică, București 1958.

Cap. LXXXI – „Despre banii marelui Han“

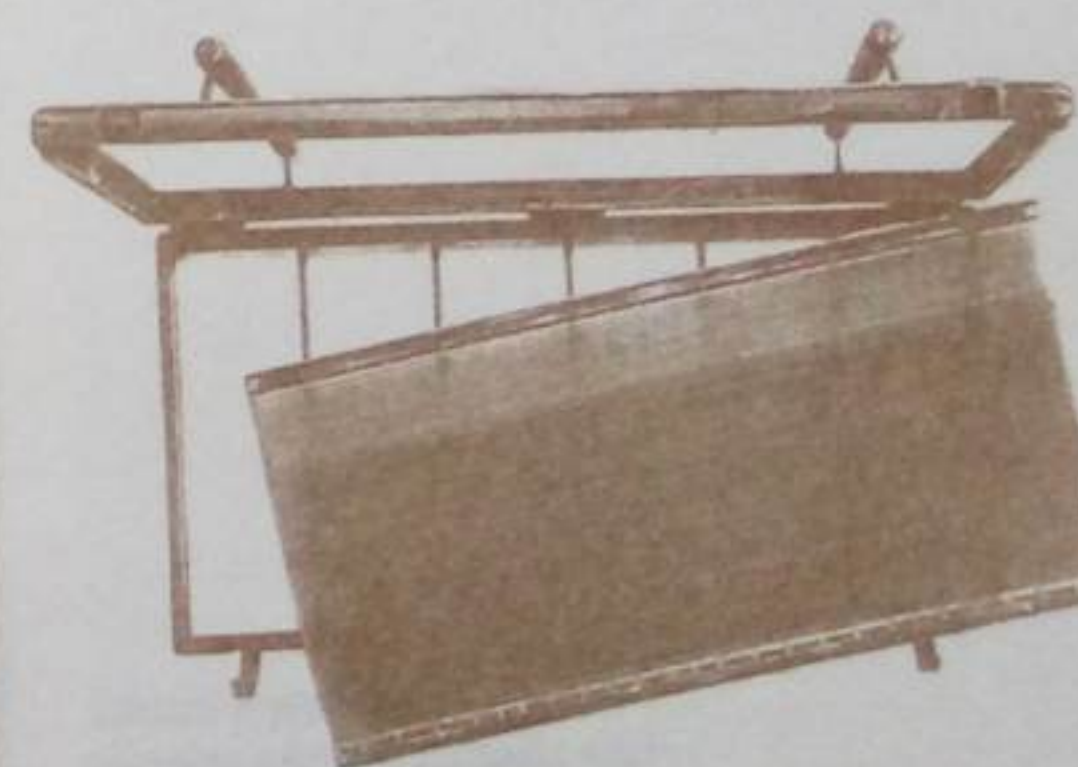
Pag. 92.

Stampă japoneză

ilustrând

faze din procesul de
fabricare a hârtiei.

Sită mobilă din fâșii de bambus



Din China, fabricarea hârtiei a ajuns în Coreea și Japonia.
Era un produs chinez de export, procesul de fabricare (ca și în cazul mătăsii și al prafului de pușcă) era secret.

Transferul în lumea culturală arabă s-a produs în anul 751 d. Chr. În urma unei campanii arabe de pacificare a două principate din Horasan ce beneficiau de ajutor militar chinez, în bătălia de pe râul Thalas, arabii au luat prizonieri chinezi, dintre ei și cunosători în fabricarea hârtiei. Prin ei ia ființă la Samarcand o producție înfloritoare de hârtie, ce se va întinde imediat în toată lumea arabă, prin nordul Africii până la granițele de vest ale Europei.

Arabii importau și înainte de 750 d. Chr. hârtie din China. Din 757 d. Chr. este atestată fabricarea hârtiei la Samarcand. Ei aveau nevoie de un suport mai ieftin decât pergamentul și rezistent pentru multiplicarea prin copiere a Coranului și răspândirea lui în toate teritoriile ocupate. În 794 apar manufacturi de hârtie la Bagdad și Damasc.

Sub Califul Rașid-ad Din (763-809 d. Chr.) hârtia este declarată suportul „oficial” pentru scrierea Coranului.

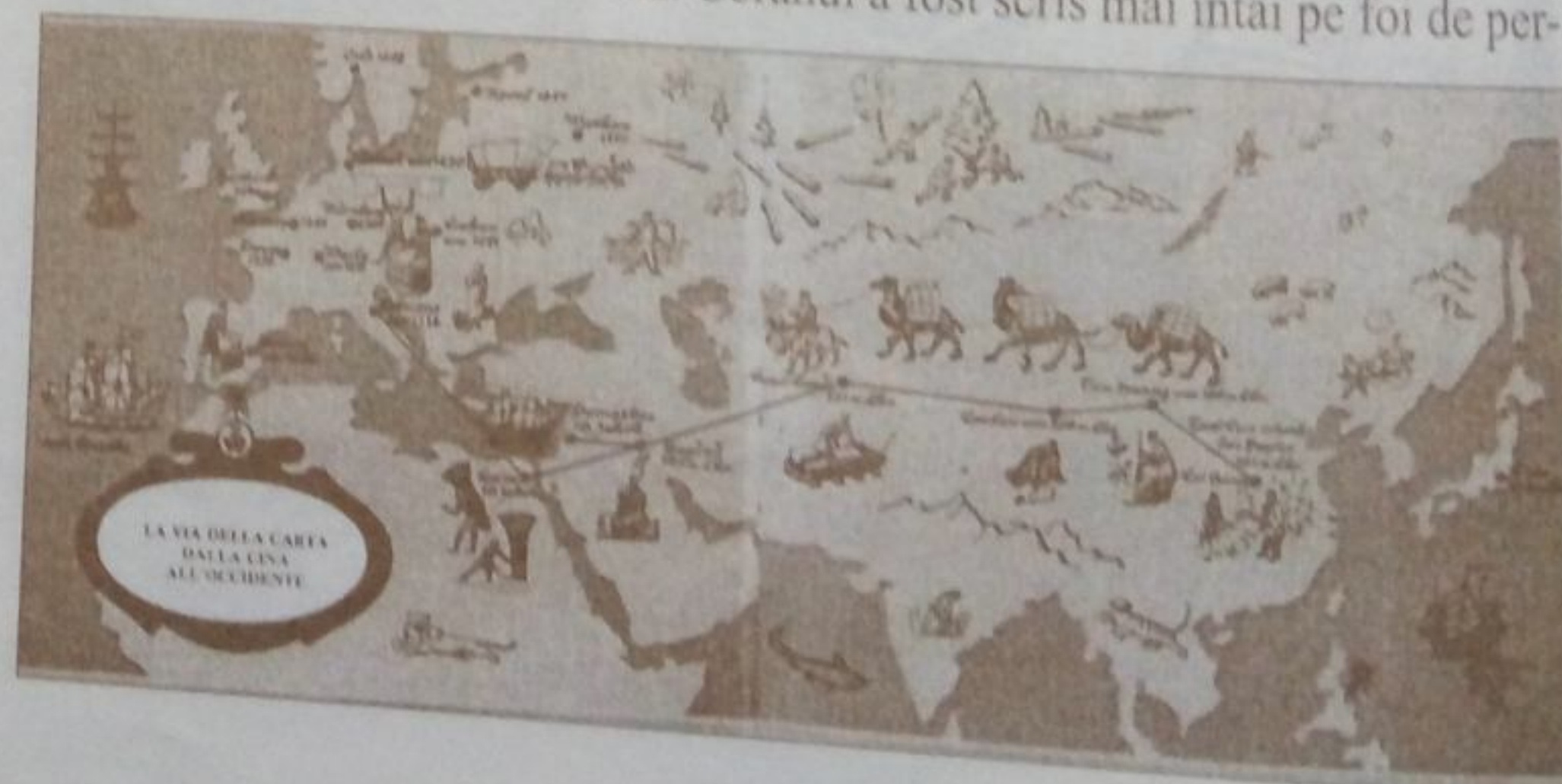
Arabii au introdus fabricarea hârtiei în jurul anului 900 d. Chr. în Egipt (Cairo). Prin nordul Africii (în Maroc în 1100 d. Chr.) ajunge în Spania.

În arealul arab nu existau plantele (dudul și bambusul) ce ofereau materia primă pentru fabricarea hârtiei chineze. Au trebuit adaptate noi materiale. Resturile din țesături textile, ce erau doar adaosuri în Asia, devin acum materie primă. Se folosesc pe larg odgoane și frânghii vechi, chiar și fâșii de pânză de la mumiile egiptene.

S-a schimbat și sita, care este acum o împletitură din fâșii subțiri de trestie. (32)

Hârtia era de diverse calități. Foarte căutată era hârtia fabricată din bumbac, *charta damascena* sau *charta cuttunea* din Damasc. Tot aici apare în 870 d. Chr. prima carte confecționată din hârtie.

În Persia, încă din timpul timurizilor, au fost apreciate hârtiile colorate. Începând din sec. IX d. Chr. Coranul a fost scris mai întâi pe foi de per-



Harta răspândirii hârtiei spre vest.

32) Bayerl Günter & Pichol Karl
Papier
Rowohlt, 1986.
Pag. 28-37.

gament colorate, pite” cu aur. (Hâsărau fărâme m

În India, mogulilor își de folosită era bam

Pentru în puțin absorbant înclieire, hârtia dă. Șlefuirea se de scoici în Ka

Ca instr În Persia se fa Pentru pensulo

Culorile erau: roșu pur Damasc se m an, auripigme

În Euro (La Xativa, la ajunge în Sic și Anglia. În



gament colorate, apoi pe hârtii colorate (albastre, roșii, marmorate sau „stropite” cu aur. (Hârtia de Siraz). Pe coala impregnată cu clei, încă udă, se presărau fărâme mici de foiță de aur.

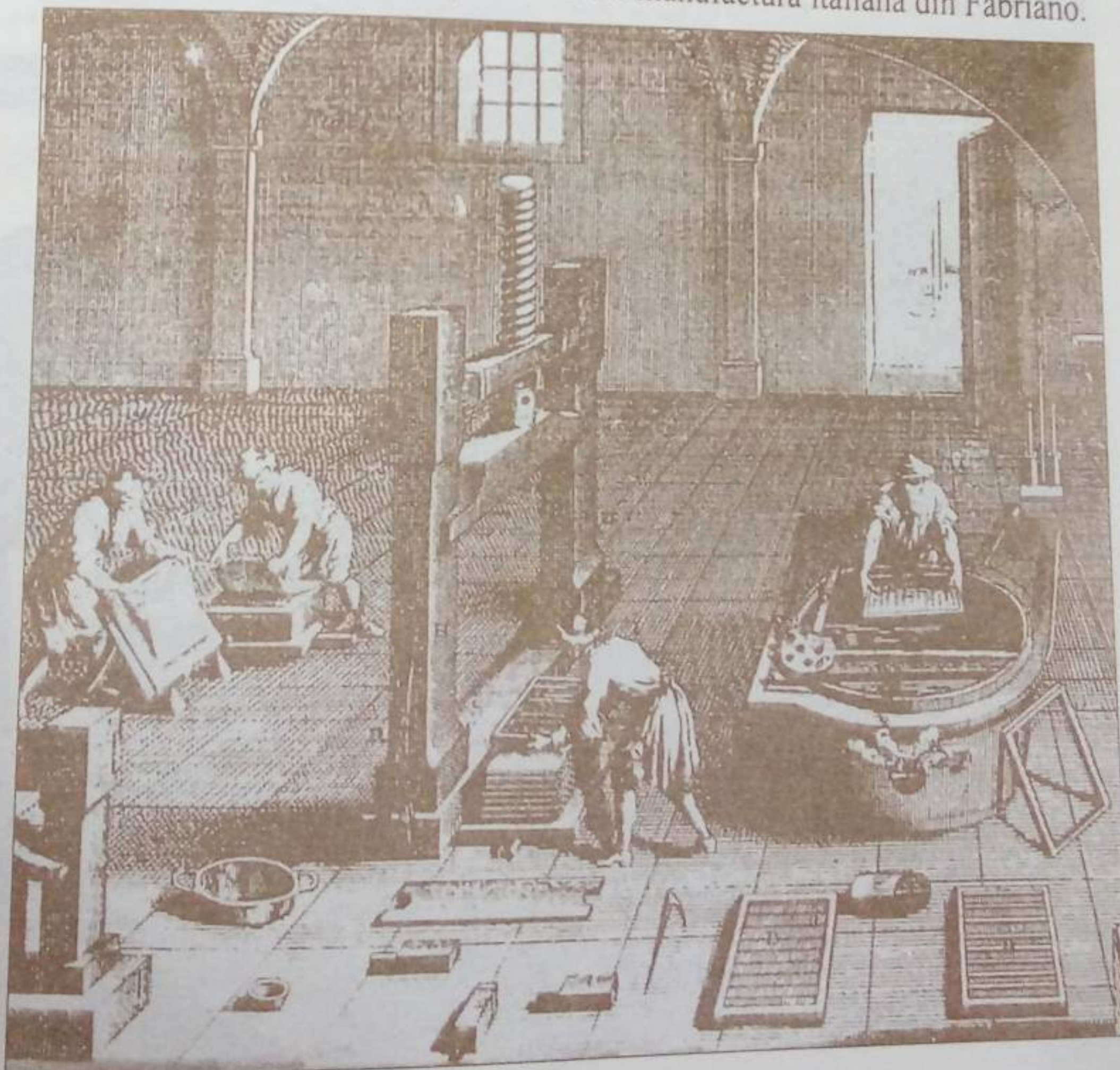
În India, hârtia este mai întâi importată din Persia, apoi pe timpul mogulilor își dezvoltă propria industrie de hârtie. (Kașmir). Materia primă folosită era bambus, in, iută și bumbac.

Pentru încheierea culorilor de hârtie, ce le făceau mai rezistente și mai puțin absorbante, era folosit albușul de ou sau scrobeala de orez. După încheiere, hârtia trebuia șlefuită, pentru a se obține o suprafață cât mai netedă. Șlefuirea se făcea cu ouă din cristal în Persia, cu agat în India și cochilii de scoici în Kașmir.

Ca instrumente de scris și desen se utilizau calamul, pana și pensula. În Persia se fabricau pensule subțiri și cu vârf din păr de pisică și veveriță. Pentru pensule mari se utiliza părul de capră.

Culorile din manuscritele miniaturate, persane și indiene, în sec. XIII-XIV erau: roșu purpură, roșu cinabru, galben pal, negru și verde. La acestea la Damasc se mai adăuga violet, o diversitate de tonuri de verde, roșu venețian, auripigmentul și ocrul. (33)

În Europa hârtia pătrunde din Spania ocupată de arabi în sec. IX d. Chr. (La Xativa, lângă Valencia, prima manufactură de hârtie.) În sec. XI, hârtia ajunge în Sicilia, în sec. XIII în Italia, și apoi în Franța, Germania, Olanda și Anglia. În anul 1276 începe să lucreze manufactura italiană din Fabriano.



33) Liber Librorum, Pag. 60-61, 93.

Stampă reprezentând
un atelier de fabricat hârtie

Aici se produc îmbunătățiri în utilaj. Pistilele din lemn, acționate manual după tradiția arabă, în bazinetele de piatră pentru tocarea fibrelor vegetale pentru obținerea pasteii, au fost înlocuite cu piue mecanice acționate de puterea apei. (Mori de hârtie.)

A doua inovație în procesul de fabricare a fost înlocuirea cleiurilor vegetale pentru întărirea hârtiei, ușor degradabile (mai ales la umezeală), cu cleiuri animale obținute din resturi de piei din tăbăcăriile din regiune.

Tot la Fabriano a fost inventat filigranul (semnul de apă), pentru imprimarea „mărcii” de fabricație cu prototipuri înregistrate în arhivele corporației. (34)

Am avut privilegiul de a vizita Muzeul hârtiei și al filigranului din Fabriano, adăpostit în Conventul San Domenico și unde funcționează în scop muzeal atelierul medieval de fabricarea hârtiei, cu tot procedeul de la stampare până la impregnare cu clei. Muzeul oferă și spre vânzare mostre de hârtii executate manual, ce readuc în cotidian puțin parfum din timpuri trecute.

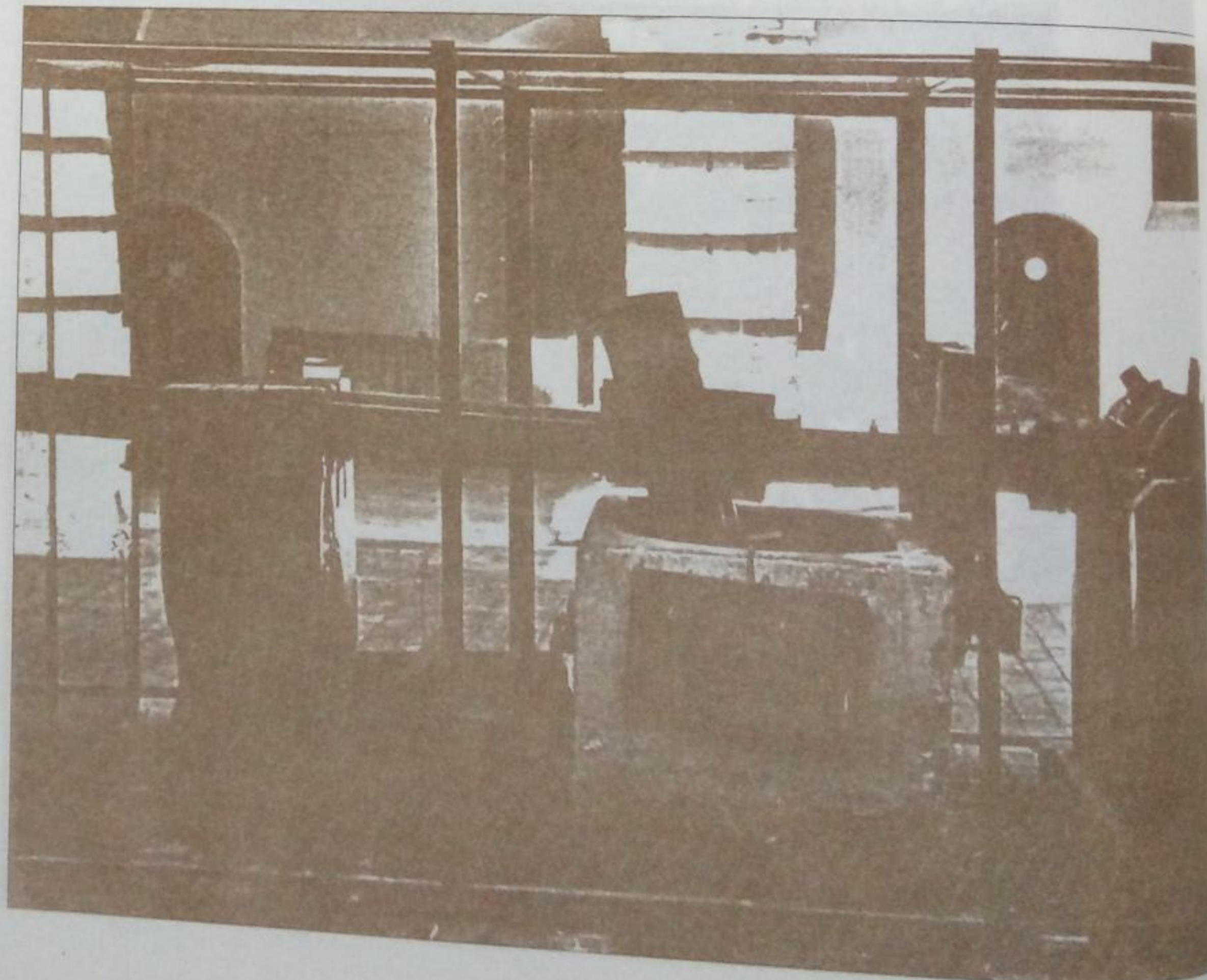
Începând din sec. XIV hârtia devine suportul din ce în ce mai des folosit pentru scris, desen, pauze, iar mai târziu, după Gutenberg, materialul de prim rang la tipărirea cărților.

În primele decenii ai sec. XV, după însemnările lui Cennino Cennini, în Italia, în atelierele pictorilor, hârtia este un material general utilizat. Foile

34) L'arte della carta a Fabriano,
Museo della carta e della filigrana
Fabriano, 1991.
Pag. 17-24.

Piuă veche expusă
în curtea Muzeului hârtiei
și filigranului din Fabriano.

Vechi filigrane fabrianeze
din sec. XIV



erau destul de groase, moi, cu structura sitei imprimată pe suprafața lor. Erau mult gustate hârtiile colorate. În Venezia în ultimul sfert de sec. XV este importată hârtia albastră, numită și *carta turca*. Albrecht Dürer o aduce la Nürnberg, unde e la mare modă în primele decenii ale sec. XVI. Artiștii flamanzi și olandezi aflați la studii în Italia duc și ei hârtia albastră în patria lor.

În sec. XVI apar și hârtii tonate în gri și maro. În Olanda, începând din sec. XVII este importată hârtie din Asia de est, denumită general „hârtie japoneză”. Aceasta a fost o scurtă prezentare a suporturilor și a instrumentelor folosite la scris și desen, de la începuturi până în Evul Mediu.

Evul Mediu și-a filtrat arta din tradițiile artei greco-romane clasice. Dintr-un concept spațial, construit pe cele trei dimensiuni, unde omul „ca măsură a tuturor lucrurilor”, era cercetat și reprezentat în plenitudinea volumului, așezat în natura înconjurătoare, laolaltă cu zeii și eroii, frumoși prin „armonioasă proporție a părților”, noua credință creștină, prin lumina emanată de Creator, proiectată frontal, a aplatizat formele pe planul zidului, producând strălucirea aurului fondurilor și a culorilor. Artistul medieval era un meștesugar aproape anonim, cu talent, care transcria în imagini un program stabilit de comanditar (cler sau principe) neadmițându-i-se conceperea programului său personal, deoarece era considerat doar stăpân pe manualitatea manevrării materialelor de pictură sau sculptură.

Se recurgea la un repertoriu de mostre, aduceri aminte ale unor canoane antice, cu indicații cum trebuie reprezentată figura umană, elementele de faună și floră, drapajele, gesturile, arhitectura și peisajul.

Atelierul este și prăvălie și spațiu de lucru și „școală”. Suporturile sunt: zidul, panoul portabil din lemn și pergamentul.

ZIDUL este suportul pe care se desfășoară direct toate stadiile de realizare a compoziției ce trebuia să-l decoreze, începând cu găsirea proporțiilor figurilor, a trasării arhitecturilor și peisajului, desenarea scenelor, până la desăvârșirea cu ajutorul culorilor a lucrării. (După cum vom vedea, proiectul și cartonul sunt produse ale Renașterii.)

Incizii cu un instrument ascuțit, folosirea sforii înmuiată în culoare pentru trasarea de linii ajutoare, desenul cu cărbune, apoi desenarea scenelor și chiar modelarea lor cu ajutorul pensulei înmuiată în culoare roșie, toate săvârșite pe stratul pregătitor de tencuială (*arricio*), sunt în buna tradiție a mozaicarilor din Baptisteriul din Florența, sau a freschiștilor din Osios Lucas din Grecia, care își aveau și ei descendența din muraliștii romani și bizantini.

Culoarea roșie folosită la desenul pe zid era pământul roșu de Sinòpe, o localitate pe țărmul Mării Negre unde se găsea acest pământ (cunoscut și de greci și romani), de la care își are originea și cuvântul SINOPIE (desen roșu).

Sinopiile constituie metoda de desen ajunsă la noi, a muraliștilor medievali până la mijlocul sec. XIV. (35) În urma extragerilor de fresce din

35) Procacci Ugo
Sinopie e affreschi
Casa di Risparmio di Firenze, 1960
Pag. 7-14.

motive de conservare s-au pus în evidență sinopiile, capodopere ale desene-
 lui medieval.

Cennino Cennini în al său „Libro dell'arte“ (Tratatul de pictură), în
 cap. XXXVIII, scrie „Despre natura culorii roșu, care se cheamă «sinopia», iar
 în partea 3-a a tratatului în cap. LXVII, prezentând „Modul și rânduiala în care
 se lucrează pe zid, adică «in fresco» și cum se colorează carnația unui chip
 tânăr“, descrie și stadiile de realizare a unei sinopii. După desenul schițat cu
 cărbune, cu o pensulă mică se desenează cu ocru (fără tempera) chipurile și
 umbrele lor. Apoi cu un pământuf se mătură bine cărbunele de pe zid. „După
 aceea, ia un pic de sinopia, fără tempera și cu pensula ascuțită și moale înce-
 pe și trage nasul, ochii și părul și toate contururile figurilor; și fă ca toate ace-
 ste figuri să se potrivească cât mai bine cu măsurile lor“. (36) Apoi, cât se
 poate picta pe zi (giornata) se așterne tencuială fină care va primi pictura (into-
 naco) și pe care se va redesena din nou desenul de dedesupt și se va picta în
 culori. Ornamentele marginale erau chiar trasate cu compasul și linearul,
 direct în intonaco, sau pauzate cu un desen pe hârtie perforată (spolvero) de
 mică dimensiune, cât a motivului care se repetă. Se cunosc și cazuri când erau
 folosite pauze perforate, pentru portretele personajelor pictate. (Andrea del
 Castagno la Cenacolo „S. Apollonia“ din Florența.)

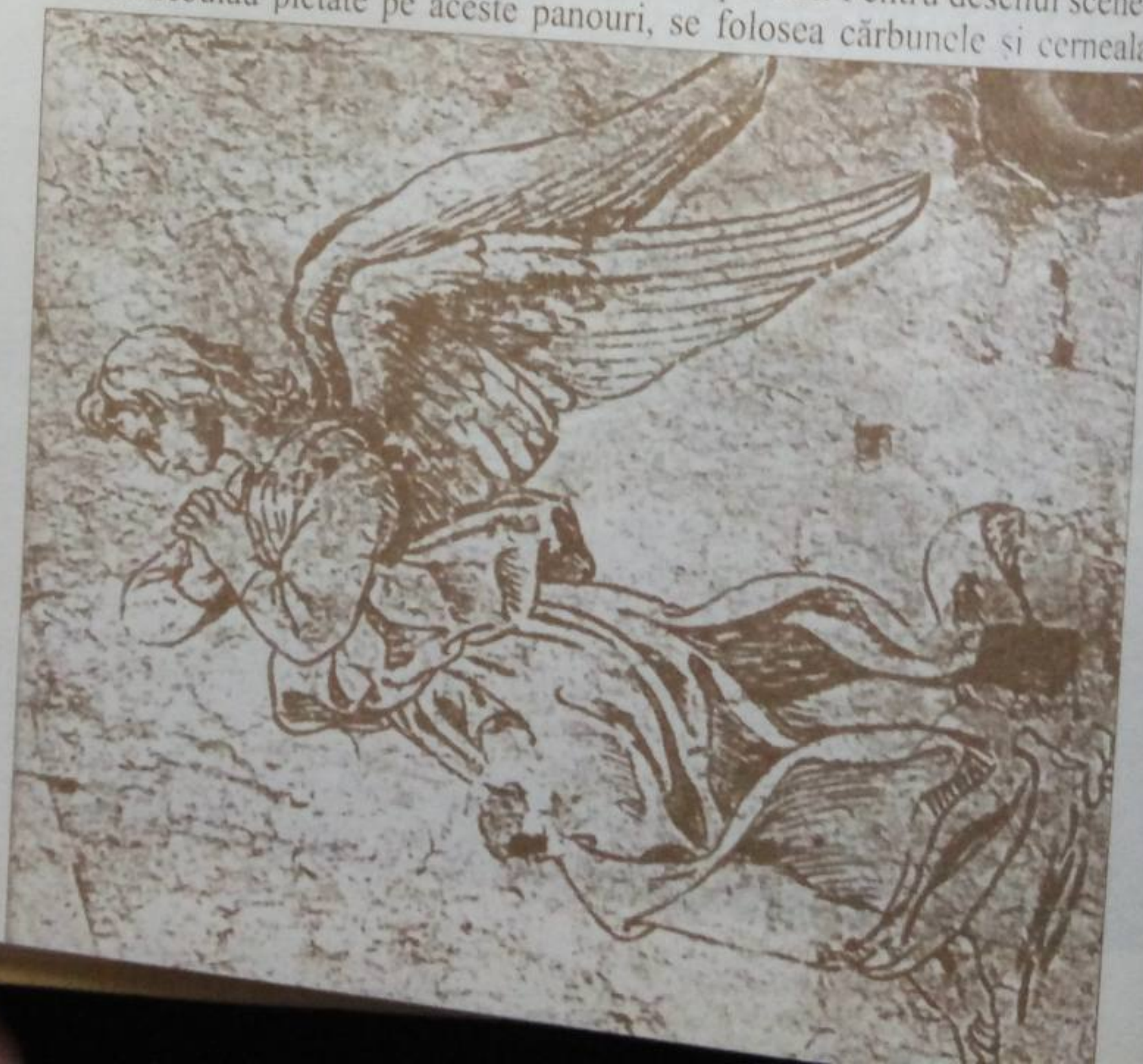
Utilizarea sinopiei s-a extins în tot bazinul mediteranian și la nord de
 Alpi. Ca și în pictura murală, pe PANOUL DIN LEMN preparat, compoziția
 este organizată și ea direct pe suprafața-suport, rareori fiind folosite schițe
 sau încercări de compoziție realizate pe alte suporturi. Pentru desenul scene-
 lor ce trebuiau pictate pe aceste panouri, se folosea cărbunele și cerneala

36) Cennino Cennino
Tratatul de pictură
Editura Meridiane,
București, 1977
Pag. 58, 76-78.



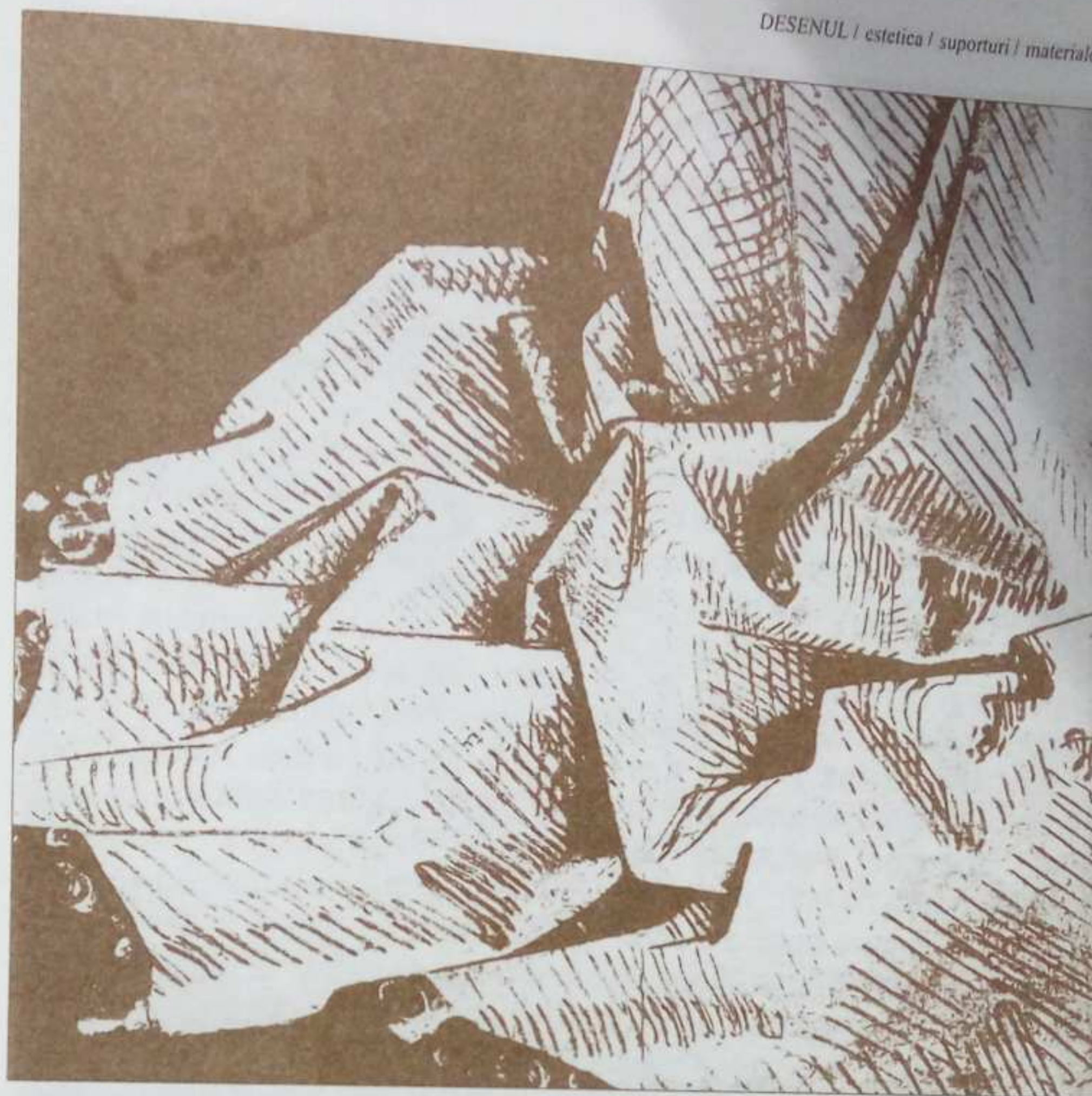
Andrea del Castagno.
Pieta
Sinopie 285/330 cm.
Frescă extrasă 285/330 cm.
Cenacolo „S. Apollonia“
Florența, 1447-49.

Andrea del Castagno
Înger îndurerat
Sinopie, S. Apollonia.



„arte“ (Tratatul de pictură), în care se cheamă «sinopia», iar „Modul și rânduiala în care colorează carnația unui chip opii. După desenul schițat cu u (fără tempera) chipurile și carbunele de pe zid. „După pensula ascuțită și moale începe figurilor; și fă ca toate aceluia lor“. (36) Apoi, cât se poate de dedesupt și se va picta în te cu compasul și linearul, ție perforată (spolvero) de se cunosc și cazuri când erau majelor pictate. (Andrea del a.)

mediteranian și la nord de LEMN preparat, compoziția rareori fiind folosite schițe rturi. Pentru desenul scene- osea carbunele și cerneala



neagră trasată cu pensula ascuțită. Artiștii din Țările de Jos, foloseau și mina de plumb sau creta neagră. Uneori modelau desenul, mai ales faldurile draperiilor, cu culori de apă. Nici până și trestia nu au fost ocolite. În exemplul prezentat pe pagina precedentă se vede desenul cu trestia, hașurat de Konrad Witz sub una din lucrările sale. În ultima vreme, prin analiza lucrărilor cu raze infraroșii au fost obținute date interesante despre materialele de desen folosite și despre metodele de lucru ale artiștilor din Evul Mediu (37)

Producția de codice a avut o continuitate neîntreruptă din antichitatea elenistică până în Renaștere. O dată cu devenirea religiei creștine religie oficială, textele sacre trebuiau transcrise fără interpretări. Cuprinse între copertile cărților sfinte, scrise pe foi de PERGAMENT, aceste texte erau destinate cercului restrâns al clericilor. În comparație cu strictețea textului, desenul ce însoțea cuvântul era câmpul de desfășurare maximă a fanteziei, prezentă în construcția literelor, în compoziția inițialelor, în ilustrația figurativă, în ornamente, frontispicii, cartușe și vignete. Compoziția se desfășura de obicei pe o fâșie colorată ce reprezenta solul, pe care erau înșirate grupuri de personaje de aceeași înălțime. Pe un registru secundar, cu baza la mică distanță deasupra fâșiei, se orânduia cadrul acțiunii – peisaj, arhitectu-



Del Castagno,
Andrea

Soldați din scena Învierii Domnului

Sinopie, S. Apollonia.

Desenul fețelor soldaților lipsește din sinopie.

Artistul a folosit probabil o pânză perforată aplicată pe intonaco.

Witz Konrad

Heilspiegelaltar (detaliu)

Kunstsammlung Basel

Desen cu trestia și cerneala neagră.

Fotografie cu infraroșu.

37) Knut, Nicolaus

Gemälde untersucht – entdeckt – erforscht

Khunkhardt & Biermann

Braunschweig, 1979

Pag. 86-91.



Evangheliarul Godescale.
Scriș în 780
pentru Carol cel Mare.
28 / 19 cm.
Biblioteca Națională Paris.

38) Grabar André
Byzanz.
Holle Verlag Baden-Baden.
1976. Pag. 6-27, 161-183.

Evangheliarul lui Otto III.
Împăratul pe tron.
Sec. X.
20,9 / 18,7 cm.
Staatsbibliothek, München.



ri, – în care puteau acționa și personaje, de aceeași înălțime cu cele din primul plan, stabilindu-se câteodată și relații cu acestea, după cum cerea textul ce trebuia ilustrat. A treia dimensiune și perspectiva lipsesc, fondul fiind de obicei de aur ca în picturile și mozaicurile epocii.

Cărțile erau produse în scriptoriile mănăstirilor, ale curților regale și princiare sau ateliere specializate ce au luat ființă pe lângă școli și universități importante. Munca era împărțită după specialități: scriere, iluminare și legătorie.

Aria de desfășurare era Bizanțul (ce a mai rămas din Imperiul roman de răsărit) cu Constantinopolul drept centrul cel mai important, Grecia, Serbia, Bulgaria, Țările Române, Rusia, Armenia și Georgia și sudul, vestul și nordul Europei cu Italia, Franța, Germania, Spania, Țările de Jos și Anglia. Artiștii bizantini, de obicei greci la origine, cu o înaltă specializare în execuția frescelor, mozaicurilor, și ilustratorii de carte erau răspândiți din Damasc până pe malurile Rinului. Nu puține erau mănăstirile din Sicilia, sudul Italiei, Roma și chiar din Germania ce adăposteau monahi greci. (Tratatul grecului Theophilus a fost scris pe meleagurile Rinului.) În codexurile bizantine produse la Constantinopol, în Antiochia, Alexandria, Muntele Athos, Salonic, ilustrațiile vădesc o continuare a tradiției antice în compoziții cu poze tipice ale personajelor antice, precum și în drapajul tradițional al îmbrăcăminții. Această influență scade cu cât ne îndepărtăm de lumea greacă a Bizanțului, spre vestul latin al Europei. Artă carolingeană, ottonică în nord, ca și școlile regionale engleze, franceze, spaniole și italiene, au produs stiluri bine definite, care la rândul lor se vor influența reciproc.

De la reprezentări expresioniste până la stilizări geometrizzante (Cartea din Kells, Irlanda la 800), toate vor purta influența frescelor și a mozaicurilor din regiune, create în aceeași perioadă. (Influența artei lui Giotto asupra iluminării din Padova.)

În Bizanț se vor resimți în sec. X, XI și XII, și influențele artei islamice, cu elemente din arta covorului. (38)

Dacă evangheliarele, psaltirele și alte cărți sacre erau destinate lăcașurilor de cult, în sec. XII a apărut așa zisa „Carte a orelor”, cel mai răspândit tip de carte de rugăciuni, destinat credincioșilor laici din Evul Mediu și început de Renaștere. Destinată la început rugăciunilor adresate Fecioarei Maria, la ore fixe din zi și noapte (de aici și denumirea) cartea a primit apoi și alte adaosuri: calendarul, psalmii și o serie de *offizi* pentru Sf. Cruce, Sf. Duh etc. De obicei de format mic (13/18 până la 9/6 cm), erau bogat ilustrate.

Fiind destinate uzului privat, controlul bisericii nu a fost riguros, ceea ce a permis o dezlănțuire a fanteziei creatoare în ilustrații și o alegere mai liberă a sfinților din calendar. Erau prezenți de multe ori, sfinți locali, ce a permis mai târziu stabilirea provenienței unora din aceste cărți. La ilustrarea

...ceeași înălțime cu cele din pri-
...ii cu acestea, după cum cerea textul
...perspectiva lipsesc, fondul fiind de
...ile epocii.

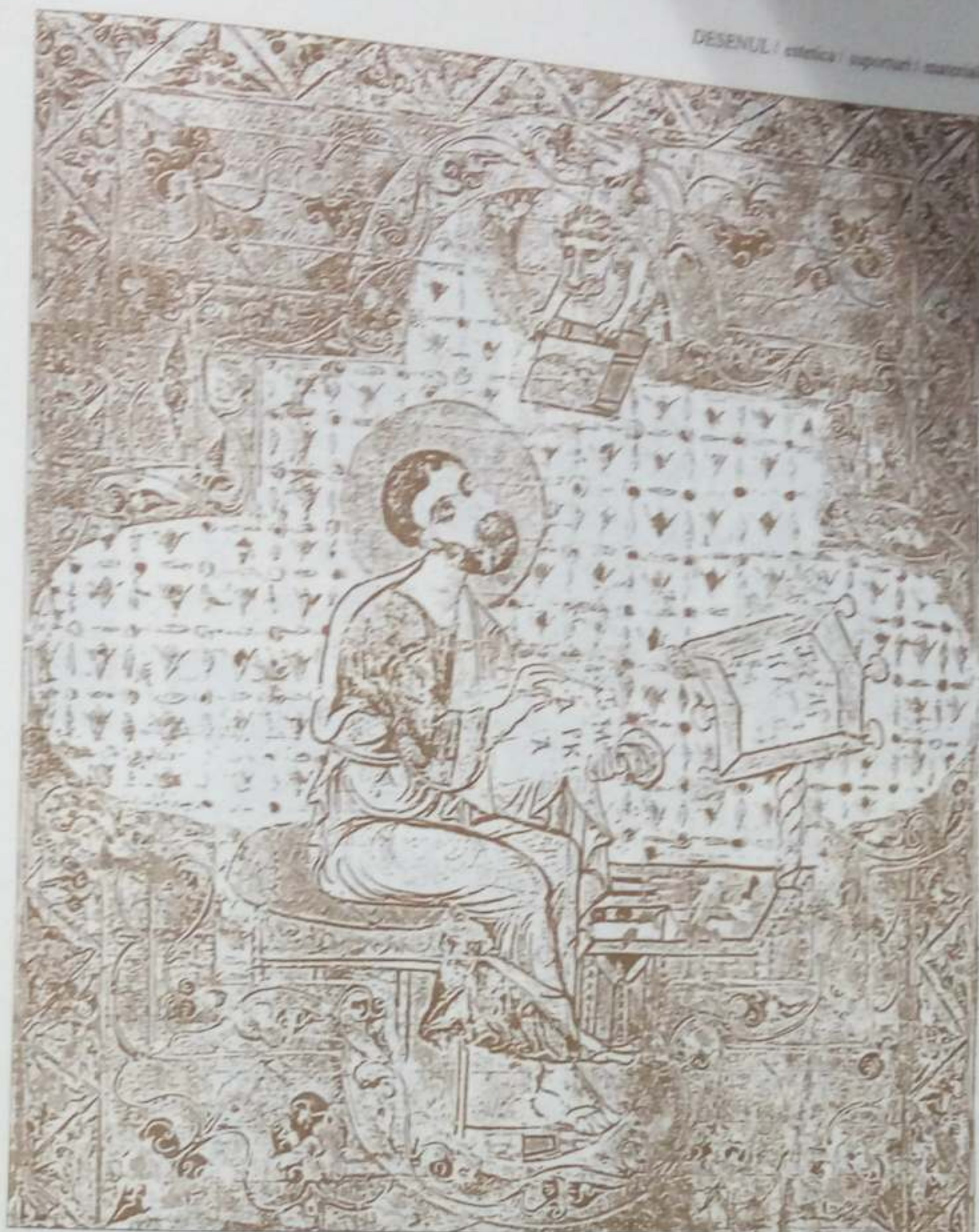
...le mănăstirilor, ale curților regale și
...luat ființă pe lângă școli și univer-
...upă specialități: scriere, iluminare și

...ce a mai rămas din Imperiul roman
...cel mai important, Grecia, Serbia,
...a și Georgia și sudul, vestul și nor-
...a, Spania, Țările de Jos și Anglia.
...ine, cu o înaltă specializare în exe-
...torii de carte erau răspândiți din
...puține erau mănăstirile din Sicilia,
...ania ce adăposteau monahi greci.
...s pe meleagurile Rinului.) În code-
...inopol, în Antiochia, Alexandria,
...esc o continuare a tradiției antice în
...or antice, precum și în drapajul tra-
...ență scade cu cât ne îndepărtăm de
...latin al Europei. Artă carolingeană,
...ngleze, franceze, spaniole și italie-
...rândul lor se vor influența reciproc.
...e până la stilizări geometrizzante
...e vor purta influența frescelor și a
...eeasi perioadă. (Influența artei lui

...XI și XII, și influențele artei isla-
...8)

...și alte cărți sacre erau destinate
...așa zisa „Carte a orelor“, cel mai
...stinat credincioșilor laici din Evul
...tă la început rugăciunilor adresate
...apte (de aici și denumirea) cartea a
...salmii și o serie de *offizi* pentru Sf.
...t mic (13/18 până la 9/6 cm), erau

...rolul bisericii nu a fost riguros, ceea
...atoare în ilustrații și o alegere mai
...enți de multe ori, sfinți locali, ce a
...unora din aceste cărți. La ilustrarea



Cartea din Kells.
Simbolurile Evangheliștilor
33/24 cm. Sec. VIII.
Irlanda, Trinity College, Dublin.

Evangheliarul Mstislav.
Sf. Marcu
24,4/18,4 cm.
Novgorod, Sec. XII
Muzeul de Istorie Moscova.
Pe masa de lucru se văd
instrumentele folosite la scris: compas, cuțitaș, pen-
sule și cutia cu cerneluri.

Tetraevanghelie
Atelier bizantin sec. XIII
Sf. Evanghelist Luca
24,7/17,9 cm
Muzeul Național de Artă
al României, București.

Sf. Pantoleon și Sf. Caterina
23/17,5 cm
Novgorod Sec. XII
Biblioteca Saltikov-Scedrin
St. Petersburg.

Heures de Jeanne D'Evreux.
Crucificarea și adorația Magilor
Paris 1325
9,6 cm
Metropolitan Museum of Art
New York.



39) Morello Giovanni
Die schönsten Stundenbücher aus der
Bibl. Ap. Vaticana
Belser Verlag, Zürich, 1988
Pag. 11-15.

Cartea orelor
a Blanchei, Contesă de Geneva.
1387, 14,6 / 10,5 cm
Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.



lor au fost antrenați uneori artiști importanți în epocă (frații de Limbourg pentru „Très Riches Heures de Jean de Berry”) dar au lucrat și artiști anoni-mi din scriptoriile mănăstirilor sau din atelierele deschise pe lângă univer-sități. S-a produs un număr impresionant de astfel de cărți, iar cu introduce-rea tiparului după 1480 amploarea lor a fost cu mult sporită. La începutul sec. XVI, Parisul era cel mai important centru de editare. Un inventar al libr-arului-editor parizian Louis Royer din 1528 menționează un fond de 102.000 de cărți, dintre care 98.500 erau cărți ale orelor. (39)

Paralel cu cărțile sacre sunt copiate, redactate și răspândite cărți cu texte literare, filosofice, științifice (matematică, medicină, botanică, astro-nomie, astrologie), istorii diferite, manuale de vânătoare etc., toate bogat ilustrate.

În Evul Mediu, dar și în Renaștere, calfele tinere, după un stagiu de învățământ artistic într-un atelier, pe lângă un maestru, porneau în „călătorii de studii” în alte orașe sau țări, pentru desăvârșirea meștesugului învățat, înainte de a se așeza ca maeștrii în propriul atelier. În aceste călătorii, pur-tau cu ei albume de schițe în care notau prin desen tot ce li se părea inter-esant, nou și de folos în viitoarea lor practică.

Făceau desene și după lucrări de artă văzute (picturi, sculpturi, arhi-tecturi), încât o serie de teme și rezolvarea lor plastică aveau un circuit larg. În acele timpuri originalitatea nu era încă un atribut necesarmente personal. Aceste notații din albume deveneau apoi adevărate îndreptare pentru desen și compoziție pentru viitorii ucenici. Se păstrează din gotic file din aceste albume.



importanti în epocă (frații de Limbourg
de Berry“) dar au lucrat și artiști anoni-
din atelierele deschise pe lângă univer-
onant de astfel de cărți, iar cu introduce-
lor a fost cu mult sporită. La începutul
centru de editare. Un inventar al libr-
er din 1528 menționează un fond de
erau cărți ale orelor. (39)

copiate, redactate și răspândite cărți cu
(matematică, medicină, botanică, astro-
manuale de vânătoare etc., toate bogat

naștere, calfele tinere, după un stagiu de
pe lângă un maestru, porneau în „călătorii
centru desăvârșirea meștesugului învățat,
propriul atelier. În aceste călătorii, pur-
notau prin desen tot ce li se părea inte-
lor practică.

ri de artă văzute (picturi, sculpturi, arhi-
colvarea lor plastică aveau un circuit larg.
ra încă un atribut necesarmente personal.
u apoi adevărate îndreptare pentru desen
ici. Se păstrează din gotic file din aceste



Codex Aniciae Julianae
Atlas botanic
Bizanț, înainte de 512.
Österreichische National Bibliothek,
Viena.



Antologie astronomică dela
Ripoll
Andromeda, 1056
Bibl. Ap. Vaticana,
Roma.

quus hunc artus. Alii complu 116111 TABULA DE ECHO DE VIII
re pegasum neptuni. Comedius segoigonis filii dixerunt. qui in elcone boe
tie monte ungulo feriens saeum fonte aperuit. quicquid nomine hippo
crene est appocrene est appellatus. Audiam quo tempore bello phoenici. Ad
pro filii arguorū regon deueniunt. Antiam regis uxore hospitū uxore
amore inductam. p. ass. abeo uti sibi copiam facere pmit. cens. ei coniugis
regnum. Quicquid impetare nō potuisset uerū nō ad regem criminaret. occupat eu
sibi um afferre uoluisset. Proxodiet. Cuiq. eu dilexerat noluit ipse supplicium
finire. sed qd. equū eē sciebāt. Mactat eu adhuc baten ante p. ire. quā alii the
nobis dixer. ut ille filie pudiciā defecit. de illo fonte obicer. chimere que

Tabele astronomice
 cc. 813 - 820.
 Bizanț în timpul iconoclasmului.
 Biblioteca. Ap. Vaticana,
 Roma.



40) Bibliotheque Nationale.
 Album de Villard de Honnecourt.
 Architecte du XIII siècle.
 Catala Frères, Paris, 1927
 Pag. 1-4.

Nikander
Despre mușcătura șerpilor
 Personaj plimbându-se în pădure
 Sec. XI
 Biblioteca Națională, Paris



Cel mai important, păstrat aproape în întregime, este albumul lui Villard de Honnecourt din sec. XIII. Este opusul unui artist format, arhitect și autor de tratat francez. Nu se cunosc date din viața lui Villard, nici un detaliu precis al carierei sale de arhitect. S-a născut probabil la început de secol XIII, la Honnecourt, un burg în Picardia, lângă Cambrai, aparținând diocesei din Noyon. Ca și alți arhitecți din vremea sa, și-a petrecut o parte din viață în voiaje. Desenele sale din album atestă trecerea sa prin Vaucelles, Cambrai, Saint-Quentin, Laon, Reims, Lausanne, până în Ungaria. Albumul se compune din 33 foi de pergament, format 24/16 cm, reunite grosier într-o cuvertură din piele în care ultima copertă se pliază peste prima, ca un portofel. Cuprinde desene cu pana și mină de plumb, un desen modelat cu laviu. Majoritatea sunt notații despre tehnicile arhitecturii, folosite în șantierle gotice. (40)

Figurile umane și animalele, când nu sunt desenate după opere de artă (fresce, reliefuri sau statui), sunt notate cu ajutorul construcțiilor geometrice, metode frecvent utilizate în Evul Mediu și probabil gândite ca modele pentru emulii săi din propria lojă de constructori.



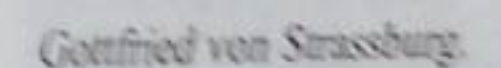
Text medical și herbar în limba latină.

Mercur în fața lui Homer

Anglia Sec. XII

Bodleian Library

University of Oxford.



Asteris haii Tristram

Sec. XIII

Staatsbibliothek, München.

redau tipuri de arme, scene din viața cotidiană a satului, scene din munca câmpului, casa și curtea ei, saltimbanci și artiști, bătlaii și turnire, precum și scene din munca zilnică a unor diverși meșteșugari. Toate scenele abundă de observații fine, uneori pline de umor.

Este opera primului desenator german, poet al imaginii, sensibil și plin de fantezie. (41)

Suportul codicelor medievale a fost pergamentul, iar instrumentele și materialele folosite au fost trestia și pana cu cerneluri maronii și negre. Pensule fine, mine de plumb și argint și o gamă de culori vegetale transparente sau minerale acoperitoare. Aurul, ca fundal sau element de detaliu, a fost des folosit. Împreună cu albumele desenate, așa-zisele cărți mostrare de atelier, circulau și tratate scrise. Ele nu cuprind reflexiuni despre estetică sau geometrii ascunse ale compoziției, ci numai rețete și procedee tehnice. Din sec. VIII-IX datează tratatul „Compositiones ad tingenda musiva“, păstrat în Biblioteca Capitularia din Lucca. Textul latin, tradus din limba greacă, cuprinde rețete de pregătire a culorilor. Cel mai vehiculat în perioada gotică a fost tratatul lui Theophilus. Era alcătuit din 3 cărți ce tratau procedee și rețete de lucru pentru pictură, vitraliu și arta metalului. În acest tratat întâlnim pentru prima dată expresia iluminare ce numea o ridicare în relief cu ajutorul albului. Din aceeași perioadă datează și „Mappae Clavicula“ și cartea lui Heraclius. Ambele, rețetare scrise în limba latină. Din perioada bizan-



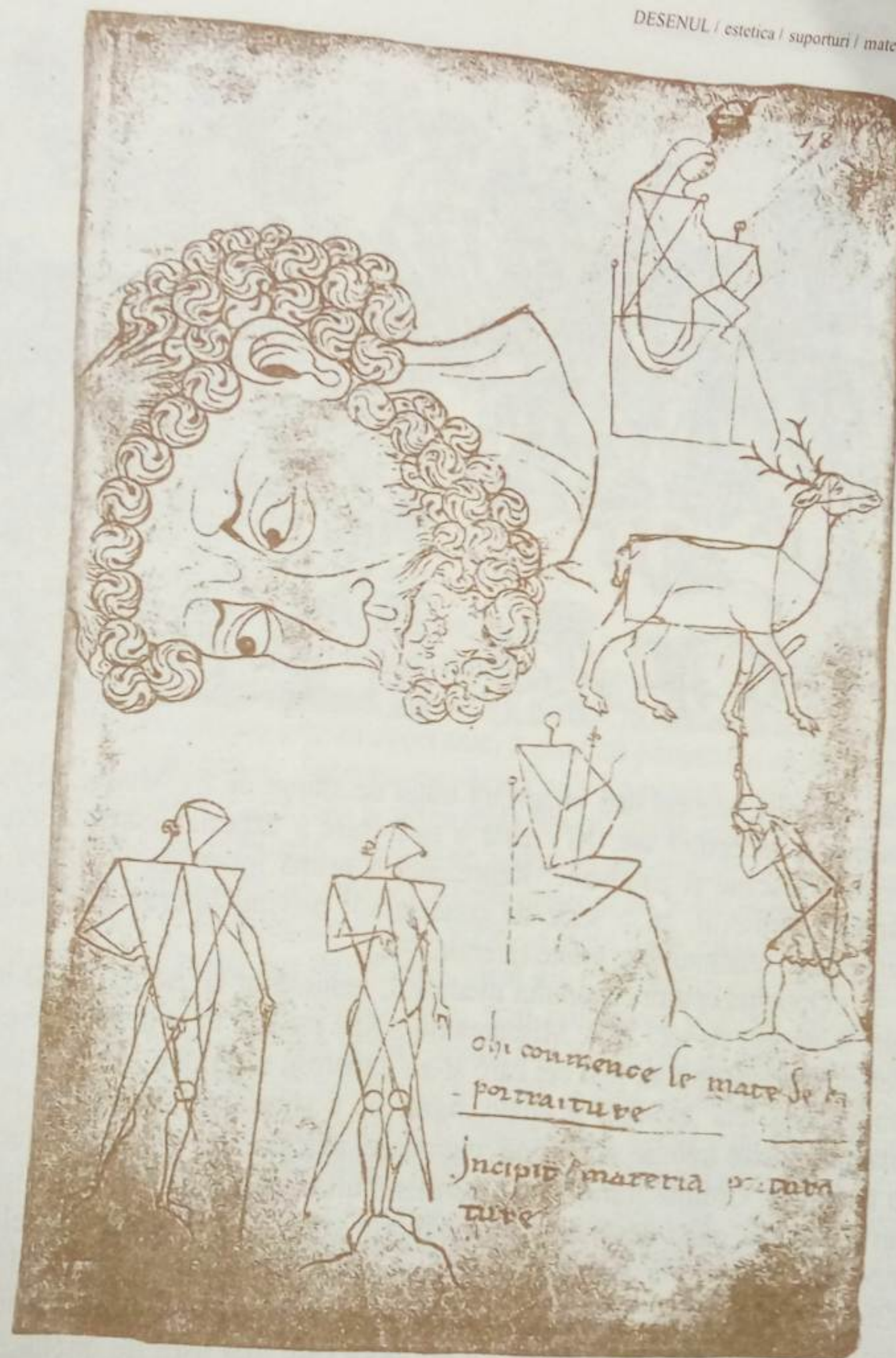
Frederic al II lea.
De arte venandi cum avibus Falconieri.
36 / 25 cm
Italia de sud, Sec. XIII
Bibl. Ap. Vaticana, Roma.

41) Behne Adolf
Alte deutsche Zeichner
Deutsche Buch-Gemeinschaft
Berlin, 1943.
Pag. 66-67

da Besozzo, Michelino Molinari
Foaie de studiu
1235
Mină de argint, peniță pe
hârtie grunduită în galben,
mină de plumb
27,3 / 20,4 cm.
Albertina, Viena.



...an, poet al imaginii, sensibil și
 ...ergamentul, iar instrumentele și
 ...cu cerneluri maronii și negre.
 ...amă de culori vegetale transpa-
 ...undal sau element de detaliu, a
 ...ate, așa-zisele cărți mostrare de
 ...d reflexiuni despre estetică sau
 ...rețete și procedee tehnice. Din
 ...ad tingenda musiva", păstrat în
 ...atin, tradus din limba greacă,
 ...nai vehiculat în perioada gotică
 ...in 3 cărți ce tratau procedee și
 ...metalului. În acest tratat întâl-
 ...e numea o ridicare în relief cu
 ...și „Mappae Clavicula” și car-
 ...mba latină. Din perioada bizan-



Villard de Honnecourt. Pag. 35. *Modele de desen*, Bibliothèque Nationale, Paris.

tină târzie ne-a parvenit „Manualul despre pictură” a lui Dyonis din Fournas de pe muntele Athos. În totalitatea lor aceste tratate, sunt reminescente din texte grecești din orient, din perioada preiconoclastică, cu amintiri din texte antice de chimie alexandrină, precum și texte din Pliniu, Vitruviu, Dioscurides și Theophrast. După sec. XII, o parte din aceste cărți sunt traduse din latină în limbile naționale.

Apar și altele noi, ca „De arte illuminandi” din sec. XIV, păstrată la Biblioteca Națională din Napoli, sau „Libro dell'arte” a lui Cennino



De Honnecourt, Villard
 Pag. 36
Modele de desen
 Bibliothèque Nationale,
 Paris.

Idem,
 Pag. 37
Modele de desen



Hausbuchmeister
 Servitori la curte.
 Desen
 Kupferstich-Kabinet,
 Berlin.

Hausbuchmeister.
 Planeta Mercur



42) Reclams Handbuch der
 Künstlerischen Techniken
 Pag. 59-74.

43) Busch Werner
 Funkkolleg Kunst
 Eine Geschichte der Kunst
 im Wandel ihrer Funktionen
 Piper, München, 1997
 Pag. 649-657

Cennini, care este cel mai important tratat de sfârșit de Ev Mediu. Scris la Padova la începutul sec. XIV este o reflectare a experiențelor atelierelor giotteschi toscane și padovane. Reprezintă o primă încercare de ieșire din canonul medieval, cu o serie de considerații privind libertatea artistului, angrenat în tendințe spre artele liberale. (42)

Opoziția contra canonului medieval, redus doar la „scrierea” de imagini, a început cu sec. XIII. Mișcarea nu a fost inițiată de artiști, ci de către clerici. Franciscanii au fost cei care și-au construit programul de învățatură evanghelică fără retorism și citate, bazat pe o simplitate de toți înțeleasă. Imaginile sacre trebuie să fie convingătoare, adică pe cât se poate identice cu realitatea. Ordinul franciscan a permis multor savanți ai timpului, intrați sub scutul său, să-și desfășoare nestingheriți studiile și cercetările. Cel mai important dintre ei a fost Roger Bacon, care prin al său „Opus Majus” (1268) a contribuit cel mai mult la programul vizualizării conform realității a textului biblic. Bacon susținea, că un lucru este mai ușor de înțeles, dacă există și o imagine reală a acestuia. Vedeă necesitatea de a se reda realitatea spațializată, cu ajutorul opticii (așa numea el perspectiva). A elaborat și un tratat de perspectivă, primul de acest fel în Evul Mediu. (43)

Conceptul privind noua abordare a realității a fost realizat de Giotto, în decorația bisericii superioare „Sf. Francisc” din Assisi. Realismul, o nouă filosofie a realității (nu o imitare iluzionistică a ei) este produsul revoluționar giottesch. El abandonează repertoriul învechit al perceptelor impuse de alții, deschizând conceptul de a privi și înțelege forma direct din viața din jur. Produce o sinteză între realitatea imediată și creativitatea spiritului, ce



duce
 pind
 mul
 stuo
 conc
 înve
 cel i
 reinv
 antic
 de la
 ra –
 bolți
 deiu
 că se
 ba ch
 vede
 picta
 tea v
 spre
 (45)

tori s
 au fa
 tot ce
 copie
 bună
 seră r
 viat a
 aducă



...tat de sfârșit de Ev Mediu. Scris la
...reflectare a experiențelor atelierelor
...tă o primă încercare de ieșire din
...deratăii privind libertatea artistului,
(42)

...val, redus doar la „scrierea“ de ima-
...a fost inițiată de artiști, ci de către
...u construit programul de învățatură
...at pe o simplitate de toți înțeleasă.
...oare, adică pe cât se poate identice
...is multor savanți ai timpului, intrați
...meriți studiile și cercetările. Cel mai
...n, care prin al său „Opus Majus“
...ramul vizualizării conform realității
...lucru este mai ușor de înțeles, dacă
...ea necesitatea de a se reda realitatea
...nea el perspectiva). A elaborat și un
...în Evul Mediu. (43)

...a realității a fost realizat de Giotto,
...ncisc“ din Assisi. Realismul, o nouă
...nistică a ei) este produsul revoluțio-
...l învechit al perceptelor impuse de
...întelege forma direct din viața din
...mediată și creativitatea spiritului, ce



duce cu alte cuvinte la o fuziune între ideologie și poezie. În Giotto conto-
pindu-se individualismul genial al tradiției clasico-gotice, cu franciscanis-
mul eliberat de orice hieratism mistic, i-a permis să înțeleagă sensul mae-
stuos al figurii umane, a naturaleței sale, a esteticii portretului ca o referire
concretă a individului. Personajele devin vii, comunică între ele, sunt
înveșmântate după moda zilei și acționează într-un spațiu posibil, altul decât
cel imaginar (44). Influențat poate și de sculptura epocii (Giovanni Pisano),
reinventează reprezentarea celei de a treia dimensiuni, a conceptului spațial
antic observat și de Boccaccio când scrie: „Giotto după nume, fu înzestrat
de la natură c-o minte așa de iscusită, încât din câte lucruri a zămislit natu-
ra – muma și făcătoarea întregii lumi prin mijlocirea veșnicei învârtiri a
bolții cerești – nici unul n-a rămas nezugrăvit de dânsul cu peana, cu con-
deiul ori cu penelul, așa de aidoma cu modelul în sine, încât nu-ți vine a zice
că seamănă cu el, ci mai de grabă ai fi îndemnat să zici că e modelul însuși;
ba chiar într-așa măsură seamănă, încât de multe ori în cele zugrăvite de el
vederea noastră s-a înșelat și-a luat drept lucru aievea ceva ce nu era decât
pictat pe pânză și fiindcă Giotto e acela care a adus iar la lumină arta ce atâ-
tea veacuri zăcuse îngropată sub rătăcirea unora care zugrăveau mai mult
spre a desfăta ochii prostimii decât spre a mulțumi mințile celor înțelepți“
(45)

Și Vasari subliniază: „Cuvine-se după părerea mea ca artiștii pic-
tori să aibă și față de pictorul florentin Giotto aceeași îndatorire pe care o
au față de natură, pildă veșnică pentru acei care – împrumutând de la ea
tot ce-i mai bun și mai frumos – se silesc, fără încetare, s-o imite și s-o
copieze; căci, după ce cunoștiințele cu privire la pictura și desenul de
bună calitate stătuseră atâția ani îngropate sub calamitățile pe care le adu-
seră războaiele, el singur – deși născut printre artiști neînzestrați – a reîn-
viat arta picturii, îndreptând-o de pe drumul greșit pe care apucase și
aducând-o, cu ajutorul Domnului, spre forma care să se poată chema

44) Giotto e il suo tempo

Federico Motta Editore

2000, Catalog.

Articolul „La regia del racconto di Giotto a Padova
e il realismo“ de Gian Lorenzo Mellini

Pag. 72-83.

45) Boccaccio, Giovanni

Decameronul. Vol II

Editura pentru literatură,

București, 1966

Ziua șasea: Elisa Povestea 5.

Pag. 127.

Pisanello
Studiu după doi spânzurați
 Desen cu pana pe hârtie albă
 26 / 18 cm.
 New York, Colecția Frick.

Cap de cal
 Desen cu pana pe hârtie albă
 27,8 / 16,8 cm.
 Paris, Louvre.



46) Vasari, Giorgio
*Viețile pictorilor,
 sculptorilor
 și arhitecților*
 Vol. I
 Editura Meridiane,
 București, 1962
 Pag. 214.

bună". (46) Giotto, a trăit între anii 1266 și 1337. Vor trebui să treacă aproximativ 140 de ani, pentru ca această nouă viziune, la care au trudit generații de artiști, să se impună definitiv. În acest sens se cade să menționăm din zona Lombardiei și Veronei pe Michelino da Besozzo și Stefano di Giovanni da Verona zis da Zevio, amândoi încă influențați de goticul internațional prezent în nordul Italiei, dar mai ales pe Antonio Pisano, numit Pisanello. (1395-1455). Legat de climatul artistic al școlii din Verona, Pisanello a dat o importanță majoră desenului, cum nimeni din generația sa nu a făcut-o. Au rămas de la el, un număr impresionant de desene, parte ca studii pregătitoare pentru compozițiile sale. La început, influențat de arta de curte franceză, se eliberează treptat de caracterul miniatural al imaginilor redată, spre desene cu o observație spontană a naturii, vie și plină de surprize. Desenele sale sunt răspândite în varii colecții și muzee din diverse țări, dar nucleul important este strâns în celebrul Codice Vallardi, păstrat la Muzeul Louvre. Este o colecție de desene, achiziționate de Giuseppe Vallardi, editor și anticar milanez în anul 1829, cedată în 1856 Muzeului Louvre, fiind unul dintre cele mai valoroase fonduri de grafică din lume. (47)

Desenele sunt executate pe hârtie, uneori tonată în roz, gri sau roșu, cu mina de argint, mină neagră, pană și bistru, modelate câteodată cu acuarele. „Alegoria Luxuriei”, lucrare din perioada tinereții, este probabil primul desen reprezentând nudul culcat feminin din arta europeană. Tot din

47) Chiarelli Renzo
Pisanello
 Sadea Editore,
 Firenze, 1966.
 Pag. 27-29.



domeniul c
 libertate și
 Ducal din M

Ace
 rilor și dom
 vidualul în
 a noului int
 apariția ur
 Renașterea,



1337. Vor trebui să treacă aproxima-
tune, la care au trudit generații de
s se cade să menționăm din zona
sozzo și Stefano di Giovanni da
ti de goticul internațional prezent
Pisano, numit Pisanello. (1395-
Verona, Pisanello a dat o impor-
rația sa nu a făcut-o. Au rămas de
arte ca studii pregătitoare pentru
arta de curte franceză, se eliberea-
or redare, spre desene cu o obser-
vare. Desenele sale sunt răspândi-
dar nucleul important este strâns
Louvre. Este o colecție de dese-
și anticar milanez în anul 1829,
între cele mai valoroase fonduri

iori tonată în roz, gri sau roșu,
u, modelate câteodată cu acu-
la tinereții, este probabil primul
din arta europeană. Tot din



domeniul desenului, trebuiesc amintite și sinopiile pline de forță, sinteză,
libertate și mișcare, realizate de Pisanello în „Sala dei Principi” din Palatul
Ducal din Mantova, recent dezvelite și puse în valoare.

Aceasta a fost o mică panoramizare a desenului medieval, a suportu-
rilor și domeniilor sale. Începând cu sec. XV își face tot mai mult loc indi-
vidualul în dauna tradiției, se dezvoltă un nou limbaj al formelor, ca urmare
a noului interes pentru un nou model: Antichitatea clasică. Totul va duce la
apariția unei generații de personalități artistice, ce vor „produce”
Renașterea, în care desenul va avea un rol hotărâtor.

Pisanello
Allegoria Luxuriei
Desen cu pana pe hârtie
preparată roz. 12,9 / 15,2 cm.
Albertina, Viena

3

SUPORTURILE, MATERIALELE ȘI ESTETICA DESENULUI ÎN RENAȘTERE

În anul 1453, Mohammed al II-lea a cucerit Constantinopolul într-un moment de lipsă de acțiune a creștinătății, greu încercată de dezastrul ultimei cruciade, și a imposibilei alianțe între biserica romană și cea ortodoxă, soldată cu un eșec în anul 1439.

Prin cucerirea Bizanțului, a luat sfârșit istoria de 1.000 de ani a Imperiului Roman de Răsărit, început cu Constantin cel Mare și terminat cu Constantin al XI-lea.

Trecând peste tot tumultul ce se abătuse după aceea asupra statelor europene, cu decăderea politică și economică a orașelor-state feudale, cu luptele pentru împărțirea Europei purtate între Spania și Franța, cu ridicarea Portugaliei și descoperirea Lumii Noi, sec. XV aduce o revigorare a comerțului și a producției breslelor, ce duce la înflorirea a noi orașe și trasarea de drumuri comerciale noi.

Schimbul economic în creștere aduce beneficii ce reclamă apariția băncilor puternice și prospere. Se descoperă noi căi maritime spre Orient, care înlocuiesc căile continentale, barate prin cucerirea Constantinopolului. Orașe ca Genova și Veneția profită de noua situație și devin cei mai importanți mijlocitori în drumurile comerciale dintre est și vest. Schimburile comerciale și relațiile diplomatice duc la o nouă atmosferă internațională, la o oarecare stabilitate economică.

„O singură turmă, un singur păstor“, ca unică maximă a creștinismului a început să aibă fisuri. Apar încercări de reformă a bisericii, religia și sistemele scolastice sunt puse la analiză. Cu toate acestea, Europa încă mai este percepută sinonimă cu creștinătatea.

La sfârșitul sec. XIV, Antichitatea clasică a fost descoperită ca model ce trebuie urmat. Ea a fost considerată expresia cea mai înaltă a „Humanitas“, a omului împlinit, cum apare în „*Il libro del cortegiano*“ a lui Baldasare Castiglione.

Se citesc cu sârg autorii greci și latini redescoperiți. Un mare rol l-au jucat și cărturarii bizantini refugiați după căderea Constantinopolului, cum a fost Bessarion, cardinalul care a venit cu toată biblioteca lui la Roma. Vila sa din afara Romei va deveni o adevărată academie, fiind locul de întâlnire a intelectualilor interesați de noua orientare. O altă figură reprezentativă a diasporei constantinopolitane va fi Manuele Crisolora, profesor de greacă la Florența.

Se cotrobăie în bibliotecile Europei după manuscrise grecești și latine. Curente înnoitoare străbat și filosofia epocii. Aristotel a fost cea mai mare autoritate filosofică a Evului Mediu. Opera sa cunoscută încă din sec. XII în

Europa, după traduceri din arabă, a fost adoptată de biserică și recunoscută ca filosofia oficială creștină.

Marsilio Ficino, prin traduceri sale, îl face cunoscut în Italia pe Platon. Este un platonism cristianizat, ce la rândul său va influența misticismul și utopia politică.

Umanismul stabilește în Europa conștiința unei tradiții culturale comune și va da italienilor motiv de mândrie patriotică. În toată Europa se răspândește entuziasmul, declanșat de Italia, față de noua viziune a antichității.

Limba latină, ca limbă culturală, începe să fie umbrată de dezvoltarea literaturilor naționale în plină ascensiune, ea rămânând mai departe limba bisericii, a dreptului, a medicinei și a unei elite de erudiți.

Științele au început să se specializeze, nemaexistând indivizi posesori ai unei științe enciclopedice, ca Vincent de Beauvais sau Roger Bacon, ce stăpâneau întreaga știință a epocii lor.

Tiparul cu litere mobile al lui Gutenberg, a participat substanțial la dezvoltarea culturală. A constituit o revoluție în comunicare. S-a întins rapid în toată Europa (1465 în Italia, 1475 în Anglia). Cărțile sunt de acum produse în număr mare, deși costul lor era destul de ridicat. Se tipăresc de la biblii, cărți bisericești și de știință, la horoscoape, știri, romane și foi volante. Cu toată revoluția și extinderea tiparului, copiatul tradițional și decorarea manuală a unor texte rămâne în exercițiu încă, până la mijlocul sec. XVI.

Umanismul propăvăduiește că, și după moarte, omul poate să supraviețuiască prin celebritate. Imboldul spre onoare și glorie nu a fost cunoscut în Evul Mediu. Această mentalitate va favoriza înflorirea mândriei creative, a individualismului și a proprietății intelectuale. (1)

Din burghezia florentină s-au născut fii înzestrați cu talent artistic, care aveau dorința să practice mai mult artele decât să urmeze meseriile părinților. Brunelleschi, Ghiberti, Masaccio erau fii de notari, Donatello, fiu de bancher scăpătat. Țelul lor era să ridice meseriile practicate la „ars liberalis”, bazate nu numai pe manualitate, ci în primul rând pe conceptul spiritual, concept ce este un atribut al artistului.

Două erau căile spre acest țel: prin practicarea arhitecturii și prin elaborarea de metode științifice, ce nu erau în tradițiile medievale și nici știute de comanditari. Prin practicarea arhitecturii se ajungea implicit la geometrie, iar geometria făcea parte din cele șapte arte liberale, alături de gramatică, dialectică, retorică, aritmetică, muzică și astronomie. Se redescoperă cărțile lui Vitruvius despre arhitectură. Modelul la care se recurge este arhitectura clasică, cu edificii încă existente la Roma și în alte orașe, care puteau fi măsurate, desenate și studiate din punct de vedere constructiv.

Deoarece o mare parte din artiștii Prerenasterii și Renasterii au practicat și arhitectura, fiind astfel inițiați în sistemul proporțiilor și compoziția spațiului, au contribuit și la punerea jaloanelor la cea de a doua cale: cunoașterea științifică a lumii și găsirea metodelor pentru reprezentarea ei reală.

1) Das XV. Jahrhundert
Catalog.
Expo '92 Sevilla
Ed. Electa-Elmond Arte
Milano, 1992
p. 13-19.

Artistul
elaborării u
Recurgerea
simțit nevo
a acestor st

Modelu
practic prin
Sintetiz
fost: - Stud
- Stud
- Rep
- Stud
- Fun

Studiul

Pe lâng
seamă de
obiectelor
postite în p
XIV, intere
spre sculpt
Roma, dar

Cardina
numele de
așa numitu
colecția sa
pietatea sa



ost adoptată de biserică și recunoscută
ale, îl face cunoscut în Italia pe Platon.
rândul său va influența misticismul și

onștiința unei tradiții culturale comune
patriotică. În toată Europa se răspân-
față de noua viziune a antichității.
începe să fie umbrită de dezvoltarea
iune, ea rămânând mai departe limba
unei elite de erudiți.

eze, nemaexistând indivizi posesori ai
nt de Beauvais sau Roger Bacon, ce

enberg, a participat substanțial la dez-
luție în comunicare. S-a întins rapid în
Anglia). Cărțile sunt de acum produse
stul de ridicat. Se tipăresc de la biblie,
coape, știri, romane și foi volante. Cu
lui, copiatul tradițional și decorarea
cițiu încă, până la mijlocul sec. XVI.

i după moarte, omul poate să supra-
spre onoare și glorie nu a fost cunoscut
a favoriza înflorirea mândriei creative,
ntelectuale. (1)

cut fii înzestrați cu talent artistic, care
te decâta să urmeze meseriile părinți-
o erau fii de notari, Donatello, fiu de
e meseriile practicate la „ars liberalis“,
în primul rând pe conceptul spiritual,

în practicarea arhitecturii și prin ela-
rau în tradițiile medievale și nici știute
ecturii se ajungea implicit la geometrie,
pte arte liberale, alături de gramatică,
ă și astronomie. Se redescoperă cărțile
lelul la care se recurge este arhitectura
Roma și în alte orașe, care puteau fi
net de vedere constructiv.

Prerenasterii și Renasterii au practicat și
mul proporțiilor și compoziția spațiului,
la cea de a doua cale: cunoașterea ști-
entru reprezentarea ei reală.

Artistul s-a găsit în situația de a reconstitui creația divină, în procesul
elaborării unui model uman, așezat într-un spațiu cât mai real posibil.
Recurgerea la studiul naturii a făcut posibil acest demers, dar curând s-a
simțit nevoia unui îndrumar, care să ofere măsura de comparare și evaluare
a acestor studii.

Modelul clasic a fost considerat cel mai bun de urmat, iar procedeul
practic prin care s-au făcut investigațiile a fost DESENUL.

Sintetizând cele expuse mai sus, direcțiile urmate de artiștii Renașterii au
fost: – Studiul antichităților greco-romane.

- Studiul figurii umane – proporții și anatomie.
- Reprezentarea reală a spațiului prin perspectivă.
- Studiul florei și a faunei.
- Fundamentarea cercetărilor prin tratate scrise.

Studiul antichităților greco-romane

Pe lângă pasiunea de a aduna cărți în biblioteci personale importante, o
seamă de principii, cărturari și clerici sunt pasionați și de colecționarea
obiectelor de artă sau a diverselor „curiozități“ naturale. Acestea sunt adă-
postite în palatele lor, în săli special amenajate (studiolo). Începând cu sec.
XIV, interesul acestor colecționari se îndreaptă spre antichități, în special
spre sculptură sau chiar fragmente ale acesteia, care ies la iveală mai ales la
Roma, dar nu numai, cu ocazia diverselor lucrări edilitare.

Cardinalul Giuliano della Rovere, urcat pe sfântul scaun în 1503, sub
numele de Iuliu II (Iuliu în amintirea numelui lui Iuliu Cesar), a amenajat
așa numitul „Cortile delle statue del Belvedere“ în Vatican. Aici și-a adunat
colecția sa de statui, începând cu un „Apollo“, dezgropat dintr-un teren pro-
prietatea sa, de pe când era cardinal.



Apollo din Belvedere,
cca 130 d. Chr., copie romană după
un original grec., înălțimea 224 cm.
Roma, Muzeul Vatican.

Torsul din Belvedere,
sec I. în. Chr. marmoră, înălțimea 195 cm.
Roma, Muzeul Vatican.

Amenajarea acestui „Cortile“ nu a influențat numai pasiunea pentru colecțiile antice și dezvoltarea artei contemporane a epocii. Fiind adăpostit în Vatican, a dat girul înaltei instituții creștine asupra interesului pentru antichitate.

Curtea cuprindea „originale antice“ (cât pot fi considerate originale copile romane ale statuiilor grecești).

Pe 14 ian. 1506, într-o vie lângă Roma, s-a descoperit un grup statuar, identificat de arhitectul pontifical Giuliano da Sangallo, trimis de papă la fața locului, a fi „Laokoon“. Plinius în a sa „Historia naturalis“ îl descrie, văzut de el în palatul lui Titus la Roma. (2)

Papa achiziționează lucrarea și o așează în cortile, unde este văzută de un mare număr de artiști. Michelangelo o considera o culme a sculpturii din toate timpurile, iar mai târziu Bernini încă o mai așeza între capodoperele artei antice.

Colecția din Vatican mai cuprindea și o statuie a Venerei, un tors al Cleopatrei, vestitul tors din Belvedere și o serie de alte statui de mai mică importanță.

Roma mai oferea artiștilor și amatorilor de antichități, spre a fi desenate și studiate, o serie de edificii mai mult sau mai puțin conservate cum au fost: termele lui Dioclețian și Caracalla, Panteonul, mormântul Caeciliei Metella, columnele lui Marc Aureliu și Traian, arcele lui Marc Aureliu și Constantin, grupul statuar al Dioscurilor și statuia ecvestră a lui Marc Aureliu. Aceasta din urmă a rămas neatinsă de furia distrugătoare a operelor păgâne, din Evul Mediu, crezându-se că îl reprezintă pe Constantin cel Mare primul împărat creștin. Ea a fost mutată din Lateran și așezată de Michelangelo în centrul pieții concepută de el pe Capitoliu.

Era de mare importanță pentru artiștii renascentiști să întreprindă călătorii la Roma, pentru a vedea antichitățile și a desena după ele.

Este relatat cazul pictorului bolognez Giacomo Ripanda, care s-a folosit chiar și de o schelă pentru a putea desena scene de pe columna lui Traian (3). Devenise aproape o condiție *sine qua non* pentru artiștii din epocă, pentru formarea și împlinirea lor, să cunoască antichitățile romane.

Vasari, vorbind despre Dürer, sublinia că ar fi fost în Italia un artist de prim rang „dacă Toscana ar fi fost patria sa și ar fi putut studia lucrurile de la Roma la fel ca noi“ (4).

Cei care nu ajungeau la Roma studiau reliefurile sarcofagelor antice, ce se găseau în mai toate zonele Italiei (în Campo Santo din Pisa se găseau câteva.) De asemenea erau utilizate desenele pentru studiul antichităților, din caietele de schițe ale maestrilor. Un exemplu este „Codex Escorialensis“, un caiet de schițe din atelierul lui Domenico Ghirlandaio, din care prezintă câteva pagini.

Privind în ansamblu, antichitățile la care aveau acces artiștii nu erau numeroase. Multe au fost distruse înainte sau chiar în timpul Renașterii. Marmura a fost refolosită în construcții sau utilizată (împreună cu statuile) la fabricarea varului. Cu numirea lui Rafael, de către papa Leon X, ca prefect asupra tuturor marmorelor și construcțiilor din Roma și împrejurimi,

2) Toman Rolf
Die Kunst der italienischen Renaissance
Könemann, Köln, 1994,
p. 212-214.

3) Hölsen Cristian – Michelis Adolf
Codex Escorialensis
Pavaco Publishers Soest, 1975.
p. 7-13.

4) Koschatzky Walter
Die Geschichte der Dürersammlung der Albertina.
Residenz Verlag,
Salzburg u. Wien, 1971
p. 6.

Grupul Laokoon
sec I d. Chr. Copie romană după un original grec.
Marmoră, înălțimea 242 cm.
Roma, Muzeul Vatican.



s-a urmărit ocrotirea moștenirii romane. Rafael însuși a făcut desene după ruine și construcții antice din Roma, alcătuind un inventar al acestora, faza de început a unui proiect pentru reconstrucția orașului, sub direcția sa.

Statuara era aproape toată alcătuită din copii romane după lucrări grecești, mare parte din epoca elenistică. Artiștii Renașterii n-au avut așadar acces direct la arta clasicismului grec. Generații întregi, chiar și cei veniți de peste Alpi, s-au perindat prin fața statuilor, le-au desenat, măsurat, admirat, servindu-le ca model pentru perceperea naturii și a redefinirii canonului după care, conform noilor tendințe, trebuia concepută figura umană.

Studiul figurii umane, proporții și anatomie.

Florența nu adăpostea antichități după care să fie studiate proporțiile, modelajul formelor și accentuarea volumului prin dirijarea luminii. Acest neajuns a fost depășit prin utilizarea din ce în ce mai frecventă a corpului uman viu în studiul de atelier. În atelierele florentine, de la Benozzo Gozzoli și până mai târziu, după Botticelli, studiul după model viu a ajutat la clarificarea conceptului de naturalism și au început să se reflecte și posibilitățile individuale ale artiștilor. Modelele pozau fie nud, fie drapate, în poziții statice sau de mișcare. Nu se poate nega o anumită influență a sculpturii (în botteghele florentine se practicau toate domeniile artistice). Pictura în *grisaille* flamandă de pe voletele altarelor, ce imita sculptura, era cunoscută și la Florența.

Hârtia s-a impus ca suport definitiv. Se desena cu pana sau mina de argint, de multe ori pe hârtie tonată (albastru, verde, violet), iar cu alb se așezau luminile, ce ofereau un plus de volum desenului (5).

Redescoperirea lui Vitruviuș, în 1414, a facilitat reaplicarea pe tradiția clasică a canonului. Pe lângă stabilirea de relații armonioase între parte și întreg, se revine și la ideea preluată de Vitruviuș de la greci, a corespon-



Codex Escurialensis

Desen după statuia ecvestră a lui Marc Aureliu.

Peniță pe hârtie.

5) Birke Veronika

Die italienischen

Zeichnungen der Albertina.

Hirmer Verlag, München, 1991.

p. 7-9.

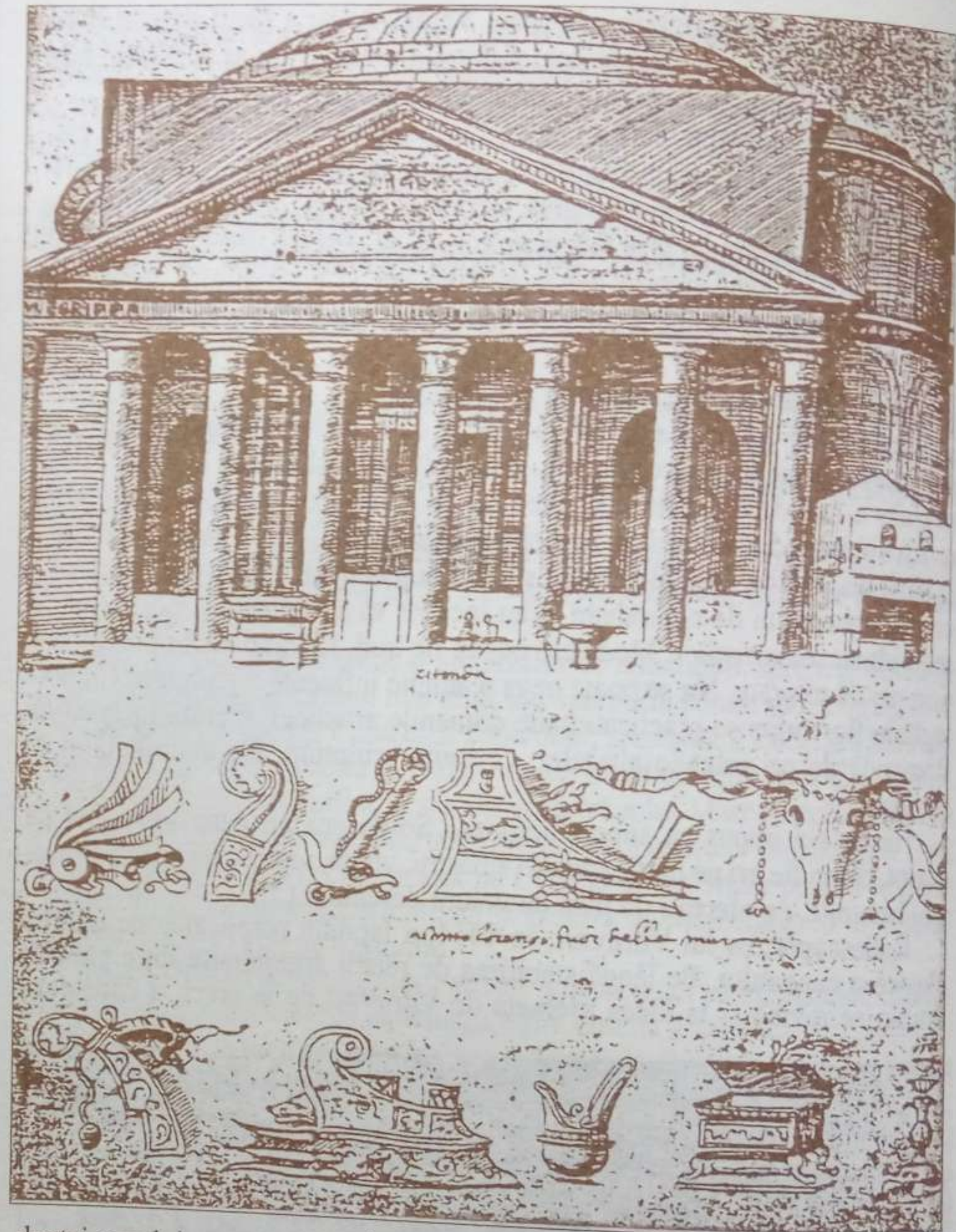
Codex Escurialensis

Scenă după Columna lui Traian.

Peniță pe hârtie.



Codex Escorialensis
Apollo din Belvedere.
Peniță pe hârtie.



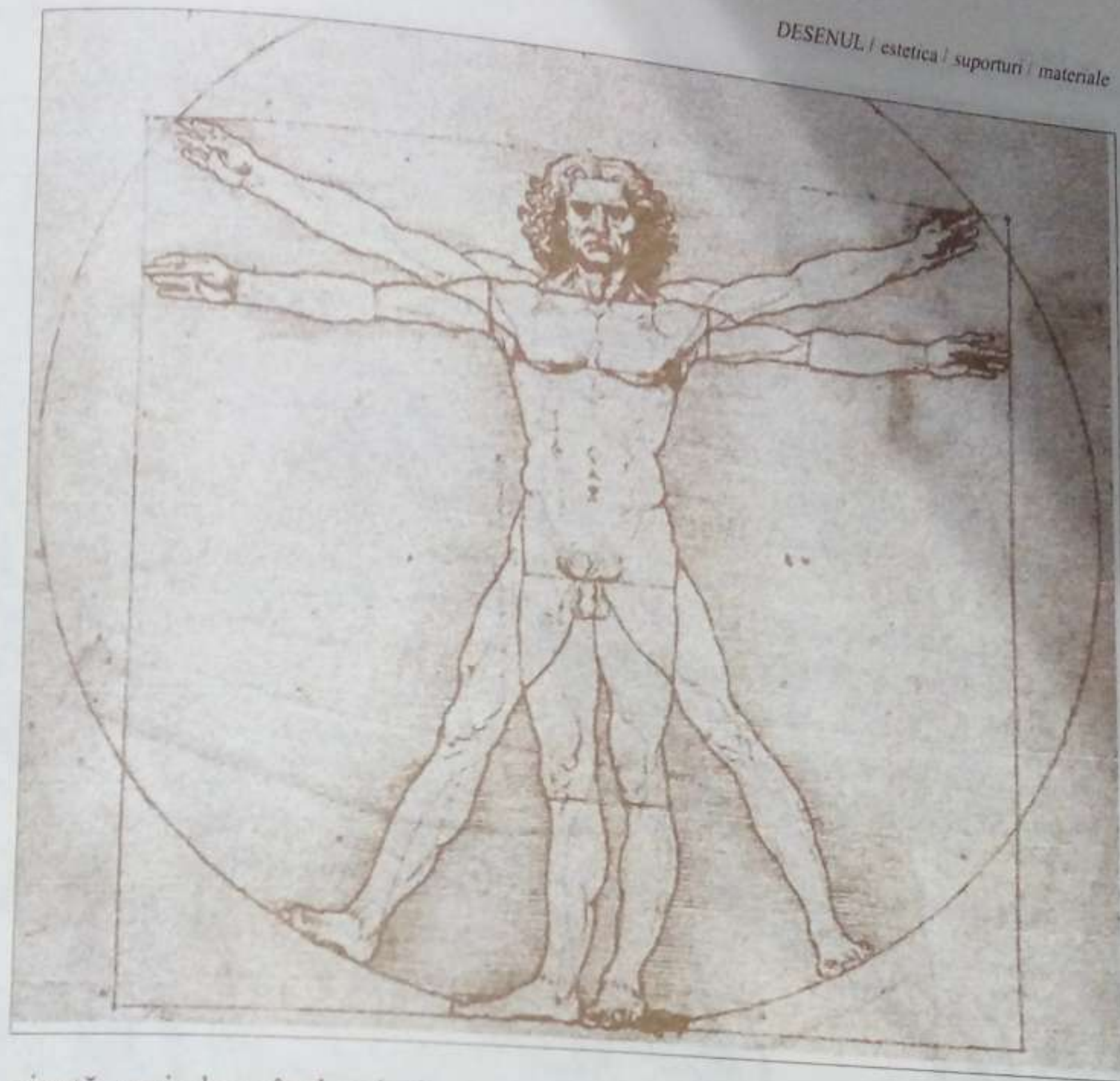
Codex Escorialensis.
Panteonul.
Peniță pe hârtie.

6) Radian H. R.
Cartea proporțiilor.
Ed. Meridiane,
București, 1981.
p. 247

dentei omului cu cosmosul. În simbolistica geometrică, pătratul reprezintă lumea, pământul și viața terestră. Omul în picioare, cu brațele întinse orizontal, se înscrie în pătrat: *Homo ad quadratum*. În aceeași simbolistică, cercul reprezintă cosmosul, nemărginirea, eternul. Omul culcat pe spate cu brațele și picioarele întinse la 45°, se înscrie într-un cerc: *Homo ad circulum* (6). Leonardo a unit pentru prima dată cele două reprezentări într-un singur desen.

Desenele după model viu din atelierul florentin, prin răspândirea lor și în afara bottegheilor, au deschis interesul unor persoane avute pentru un început de colecționare a lor.

Caracteristică pentru desenul florentin, linia, utilizată de majoritatea artiștilor în exprimarea unei anumite forme, s-a dovedit cu timpul, insufi-



Leonardo
Proporțiile corpului uman după Vitruvius, 1490
 Mină metalică peniță și tuș pe hârtie albă. 344/245 mm.
 Veneția, Gallerie dell' Accademia.



Cercul lui Filippino Lippi
 Sus: Două figuri drapate.
 Jos: Figură drapată
 ingenucheată și figură
 drapată așezată.
 Mină metalică, alb de tempera
 pe hârtie tonată albastru.
 204/283 mm. Albertina, Viena.



cientă, mai ales când trebuia reprezentat corpul în mișcare. Morfologia practică nu oferea datele necesare, despre ce se întâmplă sub pielea omului, când acesta merge, lucrează, dansează etc. Sub aceste nevoi, se încep primele investigații în domeniul anatomiei umane.

Antonio Pollaiuolo (1430-1488), pictor și sculptor florentin, a făcut primele disecții asupra corpului uman, dar fără a reuși să descifreze interacțiunea diverselor grupuri musculare, ce acționează când corpul este în mișcare. Figurile sale erau siluete umplute cu forme musculare.

Leonardo pentru prima dată, prin disecții efectuate la Milano și Roma, are ca țel studiul funcțiunilor sistemului organic spre a fi înțelese mecanismele ce produc mișcările corpului. Conform cercetărilor sale, anatomia oferă și posibilitatea reprezentării exacte a stărilor sufletești. Corpusul desenelor anatomice ale lui Leonardo, compus din circa 200 folii, este păstrat la Biblioteca regală din Windsor.

Odată cu adâncirea preocupărilor pentru anatomie, se deschide și interesul pentru portret. Începând cu prima jumătate a secolului XV, se dezvoltă procesul de individualizare, conducând până la sfârșitul aceluiași secol la îndeplinirea tuturor cerințelor reclamate de un bun portret: expresivitatea ochilor și a feței, individualizarea persoanei portretizate și sublinierea caracterului ei, cu ușoare tendințe de idealizare. (7)

polistica geometrică, pătratul reprezintă
 omul în picioare, cu brațele întinse ori-
quadratum. În aceeași simbolistică, cer-
 urea, eternul. Omul culcat pe spate cu
 inscrie într-un cerc: *Homo ad circulum*
 tă cele două reprezentări într-un singur

ierele florentine, prin răspândirea lor și
 esul unor persoane avute pentru un înce-

orentin, linia, utilizată de majoritatea
 e forme, s-a dovedit cu timpul, insufi-

Leonardo
Musculatura umărului
văzut în trei momente diverse
ale disecției
și un desen
al oaselor piciorului.
Peniță, cerneală neagră
și sepie pe hârtie albă.
48/35 cm.
Biblioteca Regală Windsor.



Din ce în ce
de vază ai epoc
duit Isabela c
Comanda nu
Muzeul Louv

Reprezent

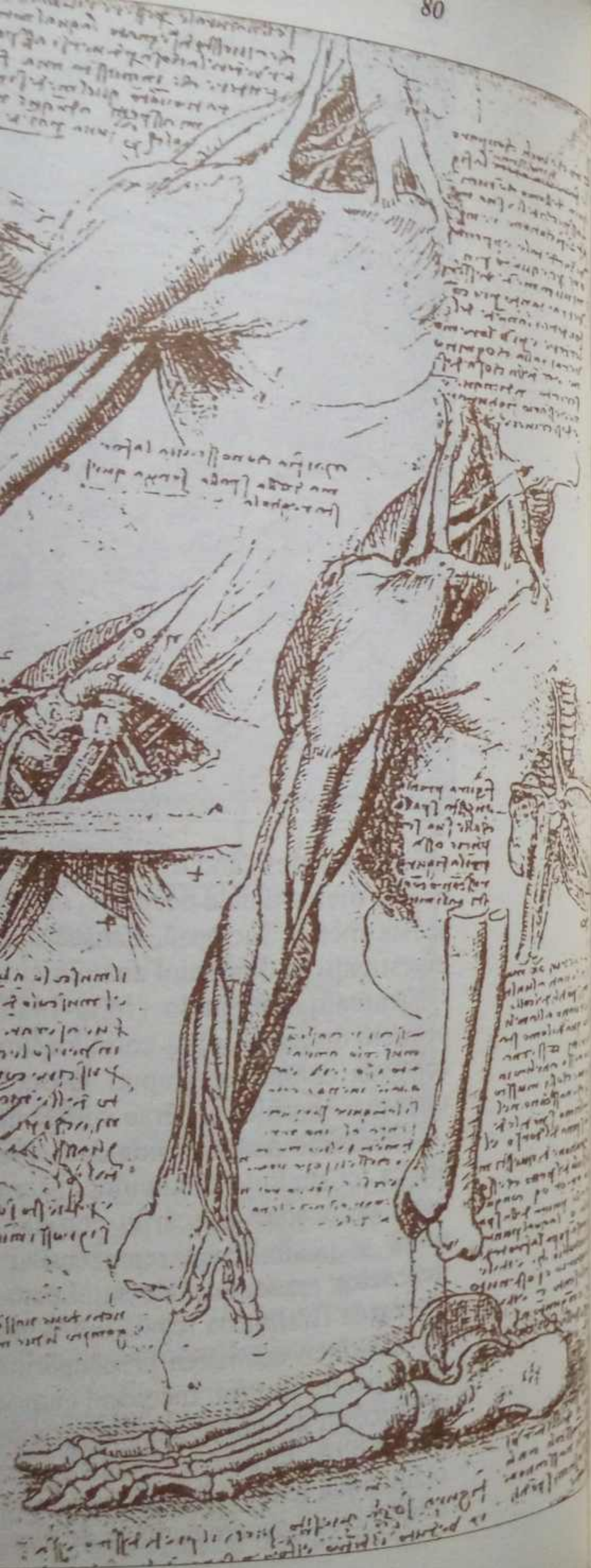
Am urmărit
adevăr, de a p
practice neces
zentată în par
un SPAȚIU m
1400 și 1500,
a unui al doil
cărora s-a re
Generații de
Piero della F
cipiilor științ

Stăpânire
compoziției,
mordial.

Studiul fi

Paralel c
lumii plantel
stituia cadru
Artiștii cu c





Din ce în ce, sunt mai numeroase cerințele din diverse cercuri, la artiștii de vază ai epocii, pentru desenarea sau pictarea de portrete. Știm cât s-a străduit Isabela d'Este, cu intervenții la Leonardo, spre a-i picta portretul. Comanda nu a fost finalizată, a rămas doar frumosul carton, păstrat la Muzeul Louvre.

Reprezentarea reală a spațiului prin perspectivă

Am urmărit până acum strădaniile artiștilor renascentiști de a ajunge la adevăr, de a percepe realitatea în exactitatea ei și de a crea toate metodele practice necesare reproductibilității ei. Figura umană înțeleasă și apoi reprezentată în parametri conform cu realitatea, trebuia așezată de asemenea într-un SPAȚIU real. Perspectiva avea să fie invenția cea mai de seamă între 1400 și 1500, prin găsirea punctului de fugă al liniilor, pe linia de orizont și a unui al doilea punct, de secțiune, aflat tot pe linia de orizont, cu ajutorul cărora s-a reușit crearea pe un plan a iluziei celei de a treia dimensiuni. Generații de artiști începând cu Ghiberti, Brunelleschi, Uccello, Alberti, Piero della Francesca, Leonardo și Dürer au contribuit la dezvoltarea principiilor științifice ale perspectivei. (8)

Stăpânirea iluzionismului spațial a dus implicit și la o nouă abordare a compoziției, la care în toate fazele de concepere, desenul va juca un rol primordial.

Studiul florei și a faunei

Paralel cu investigația realistă a figurii umane s-a pornit și la studiul lumii plantelor și animalelor și, implicit, a spațiului natural (peisajul) ce constituia cadrul compozițiilor. Experiența flamandă era un exemplu de urmat. Artiștii cu carnetul de schițe în mână, în plimbările lor în natură, desenau



Leonardo

Carton pentru un portret al Isabellei d'Este.
1499-1500.

Cărbune și sanguină,
perforat pentru pauzare.
630/460 mm. Paris Muzeul Louvre.

7) Birke Veronika

Die italienischen Zeichnungen der Albertina.
Hirmer Verlag, München, 1991.
p. 22-23.

8) Patzelt Otto

Faszination des Scheins
Verlag für Bauwesen,
Berlin, 1991
p. 24-41.

Leonardo

Peisaj cu valea Arnoului.

5 august 1473.

Peniță și cerneală sepie pe hârtie.

19,4/28,6 cm.

Florența, Uffizi.

Este cunoscut ca primul desen al unui peisaj,
realizat direct după natură.

Leonardo
Studii de cai pentru
„Lupta de la Anghiari”.
1504-1506.

Peniță, cerneală neagră
și sepie pe hârtie albă.
Biblioteca Regală Windsor.

Poate fi considerat un
studiu de anatomie comparată,
în care musculatura facială a calului
este confruntată cu cea a omului
și a leului.



Leonardo
Studiu de copac

Peniță și cerneală neagră
peste cretă neagră pe hârtie albastră.
39,2/26,5 cm

Windsor. Biblioteca Regală



diverse plante, flori și arbori, chiar și peisaje, cu iz de investigație științifică, cu grija detaliului și a frumuseții redării. Foile lui Leonardo de la Windsor sau studiile lui Dürer privind peisaje, plante și animale văzute în corpul lor de desene, vădese importanța acestui demers. Reprezentările animaliere în desenele lui Leonardo, interesul deosebit acordat calului, în cercetările pregătitoare pentru statuia ecvestră a lui Sforza sau a cartonului „Luptei de la Anghiari”, sunt de o forță și expresivitate nemaîntâlnite până atunci.

Fundamentarea cercetărilor prin tratate scrise

În efortul renascentiștilor de a ridica pictura, sculptura și arhitectura la nivelul artelor liberale, de a se recunoaște creația artistică ca un proces științific, explicabil din punct de vedere logic, a apărut o nouă formă de susținere, tratatul scris. Acesta se deosebea de vechile scrieri medievale, ce se refereau strict la experiența practică a atelierului subordonat regulilor breslei, prin expunerea de observații, transpuse în formulări teoretice generale sau particulare cu valoare științifică.

În al doilea sfert al sec. XV, Alberti, încearcă o direcționare exactă a demersului artistic prin scrierile „De pictura”, „De statua” și „De re aedificatoria”, ultima tipărită abia după moartea autorului. Începând din 1486, apar mai multe ediții după „De architectura-libri X”, de Vitruvius, tradus în italiană (1521) de Cesariano, care încearcă și o refacere a ilustrațiilor pierdute ale versiunii antice. (9) Piero della Francesca scrie „De prospectiva pingendi” și „Libellus de quinque corporibus regularibus”, apare „De divina proportione” a lui Pacioli. Între 1489 și 1490, Leonardo redactează câteva

părți
conce
della
pe c
său.
„Trat
Vatic
D
sunt
Ludw
Andre
lui Le
tele c
celor
tea; 3
Legi
sa int
mai a
Tr
Düre
porțin
Pr
le ști
„A
impor
(11)
A
încep
plat în
la Ve
dul p
C
R
1508,
cu o a
Fidia
într-u
metri
marc



cu iz de investigație științifică, le lui Leonardo de la Windsor și animale văzute în corpul ărs. Reprezentările animaliere acordat calului, în cercetările a sau a cartonului „Luptei de emaiîntâlnite până atunci.

ise
ra, sculptura și arhitectura la ția artistică ca un proces ști- apărut o nouă formă de susți- hile scrieri medievale, ce se ui subordonat regulilor bres- formulări teoretice generale

arcă o direcționare exactă a „De statua” și „De re aedifi- torului. Începând din 1486, i X”, de Vitruvius, tradus în refacere a ilustrațiilor pier- a scrie „De prospectiva pin- ularibus”, apare „De divina Leonardo redactează câteva

părți cu ilustrații din „Trattato di anatomia”. Începând din 1490, Leonardo concepe planul pentru disertația lui cea mai importantă, anume „Trattato della Pittura”, pentru care de-alungul anilor adună observații, notații, schițe, pe care însă nu ajunge să le redacteze într-o formă definitivă. Moștenitorul său, Melzi, adună toate însemnările maestrului într-o antologie sub titlul „Trattato della Pittura”, care ajunge în cele din urmă în biblioteca Vaticanului.

Din 1651 și până în prezent apar mai multe ediții și traduceri. Importante sunt cea tradusă și comentată în limba germană în 1882, de Heinrich Ludwig, el însuși pictor, și mai noua formă franceză realizată în 1960 de André Chastel, care a adăugat textului lui Melzi și alte extrase din scrierile lui Leonardo, ținând cont de stilul fragmentar al acestuia. A reorganizat tex- telor alte ocupații intelectuale; 2. *Problematica generală: Artistul și realita- tea*; 3. *Probleme ale pictorului: teorie și practică*; 4. *Atelierul pictorului: Legi și metehne ale obișnuinței*; 5. *Pictorul la lucru: Viața sa și demnitatea sa interioară*. (10) Este o înscenare, o citire modernă a textelor leonardiene mai aproape de viziunile contemporane.

Tratatele continuă cu „De sculptura” de Gaurico (1504), iar peste Alpi Dürer va concepe după exemplul confrăților săi italieni, „Patru cărți ale por- țiilor umane” și „Învățătura măsurării”.

Prin tratatele concepute de artiștii epocii, aceștia au înscris arta în cărți- le științei și filosofiei.

„Accentul pus pe aspectul științific, teoretic, al picturii a fost o fază importantă din lupta picturii, sculpturii și arhitecturii de a-și înălța poziția”. (11)

Artiștii au fost acceptați ca practicanți ai artelor liberale, iar opera lor începe să fie prețuită ca un produs deosebit de valoros. Aceasta s-a întâm- plat în Italia, într-o epocă numită RENĂȘTERE. A început la Florența, apoi la Veneția și Roma, încet cuprinzând toate orașele-cetăți din centrul și nor- dul peninsulei.

Ca „epocă” măsoară destul de puțin: Prerenășterea începe din 1420.

Renașterea propriu zisă (*Hochrenaissance*) se desfășoară între 1500 și 1508, iar post-Renașterea merge până spre 1530. Poate fi comparată în timp cu o altă „epocă”, cea a lui Pericle, când, sub direcția maestrului responsabil Fidias, o armată întreagă de meșteri, reclădind Acropola Atenei, au realizat într-un răstimp de numai 15 ani, între 447 și 432, cele 92 de metope, 160 de metri de frize (cu 360 de figuri) și 40 de statui ale frontoanelor Partenonului, marcând perioada clasică a artei grecești. (12)

9) Radian H. R.
Cartea proporțiilor.
Ed. Meridiane, București,
1981, p. 173-176.

10) Boussel Patrice
Leonardo da Vinci.
Leben und Werk.
Belser Verlag, Stuttgart, 1989, p. 20.

11) Munro Thomas
Artele și relațiile dintre ele.
Ed. Meridiane, București, 1981
p. 50, vol 1

12) Chamoux François
Civilizația greacă. Vol. 1, 2.
Ed. Meridiane, București, 1985,
p. 25-26, 66. Vol. 2

DESENUL CA BAZĂ A CREATIVITĂȚII

Funcții și roluri ale desenului

În ale sale „Dialoguri romane cu Michelangelo“, Francisco de Hollanda reproduce o declarație a lui Michelangelo asupra nobilei arte a picturii:

„Toți cei ce se găsesc aici trebuie să înțeleagă bine acest lucru:

DESENUL, care cu alt nume se mai cheamă și SCHIȚĂ, are o valoare în sine și e izvorul și substanța picturii, a sculpturii și arhitecturii, ca și a oricărui alt mod de a picta și e rădăcina tuturor științelor“. (13)

Este exprimat aici principiul nou al Renașterii, rolul hotărâtor al desenului în procesul de proiectare a viitoarelor tablouri, sculpturi sau clădiri, desenul fiind și cel ce leagă artele între ele.

Procesul începe cu așternerea rapidă pe o foaie de hârtie, cu ajutorul unui instrument de desen, a unei idei, fie ea rezultatul unei observații din natură sau un produs al imaginației. Această primă formă a ideii este apoi clarificată prin stadii succesive de desene în care sunt utilizate cunoștințele privitoare la paginație, proporții, perspectivă și sursa de lumină, care toate duc la realizarea proiectului. În vederea transpunerii proiectului în material definitiv, se fac o serie de studii clarificatoare după natură asupra unor detalii, cum ar fi: portrete, mișcările unor figuri, drapaje, raccourci-uri. Cu ajutorul cartonului, se mărește prin desen proiectul la mărimea la care este prevăzută transpunerea lui.

Drumul de la prima schiță și până la lucrarea finală, nu este întotdeauna așa de clar și ascendent cum a fost arătat mai sus. Intervin foarte des schimbări în dezvoltarea ideii ce duc la corecturi. Acestea pot să apară chiar în timpul desenării cartonului.

Să trecem acum și să analizăm fiecare stadiu.

SCHIȚA

Cuvântul are la origine expresia italiană „schizzo“, derivat din „schizzare“, însemnând „a reda cu minim de linii“. Este, după Vasari, „născută din inspirația artistului“ și poate fi definită ca vizualizarea rapidă, pe un suport, a unei prime idei. Este o scriere, ce definește pe artist. De obicei este punctul de plecare spre o lucrare finită, dar poate rămâne și un produs de sine stătător. Tot din domeniul schiței fac parte și notațiile rapide ale unor figuri sau obiecte din natură. Suportul ei, hârtia, este de mică dimensiune, ca să poată fi stăpânite formele în desenarea lor rapidă. Schița este un produs al Renașterii și, cu ajutorul ei, artistul a introdus pentru prima dată, într-un demers artistic, cea de a patra dimensiune – timpul.

Vom exemplifica textul de mai sus cu două schițe renașcentiste.

13) De Hollanda Francisco
Dialoguri romane cu
Michelangelo.
Ed. Meridiane, București, 1974.
p. 101

Leonardo

Schițe pentru „Madona cu pisica“

Peniță. 1478. British Museum Londra.

Așa cum subliniază Adolf Behne (în „Alte deutsche Zeichner“ – Deutsche Buch-Gemeinschaft Berlin, 1943) comparativ cu desenele nordicilor, caracteristic pentru desenul italian al Renașterii, este existența pe aceeași foaie, a mai multor schițe ce urmăreau rezolvarea temei.

Pot să apară, cum e des cazul la Leonardo, și alte însemnări și schițe ce nu prezintă nici o legătură cu subiectul dinainte reprezentat.



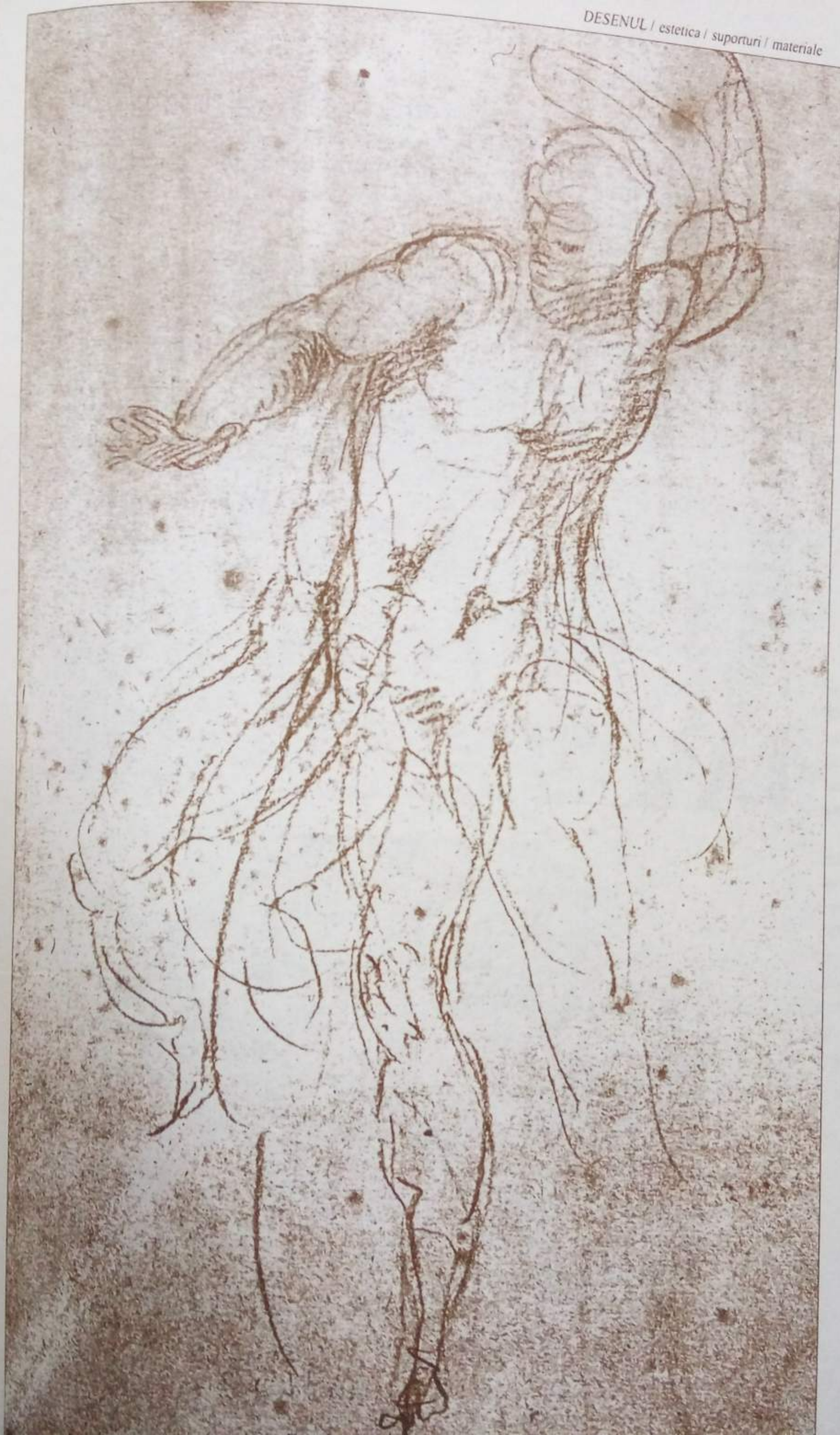
, Francisco de Hollanda
obilei arte a picturii:
ine acest lucru:

SCHIȚĂ, are o valoare
rii și arhitecturii, ca și a
ntelor". (13)
olul hotărâtor al desenu-
ulpturi sau clădiri, dese-

le hârtie, cu ajutorul unui
nei observații din natură
a ideii este apoi clarifi-
lizate cunoștințele privi-
lumină, care toate duc la
ectului în material defini-
i asupra unor detalii, cum
urci-uri. Cu ajutorul car-
ea la care este prevăzută

nală, nu este întotdeauna
ntervin foarte des schim-
tea pot să apară chiar în

zzo", derivat din „schizza-
după Vasari, „născută din
zarea rapidă, pe un suport,
rtist. De obicei este punc-
nâne și un produs de sine
țiile rapide ale unor figuri
le mică dimensiune, ca să
i. Schița este un produs al
pentru prima dată, într-un
ul.
chițe renașcentiste.



DESENUL / estetica / suporturi / materiale

Michelangelo

Schiță pentru un

„Christ reînviat“.

Cretă neagră, 38,1/25,2 cm.

Casa Buonarroti, Florența.

Face parte dintr-o serie

de schițe destinate unei scene pentru decora-

rea

plafonului Capelei Sixtine, nerealizată.

PROIECTUL

Derivă din italianul „*progetto*” și definește o idee sau compoziție într-o formă finită. Este realizată construcția compoziției, repartizarea grupajelor în cadru, spațiul și sursa de lumină. Oferă prima punte între ideea artistului și pretenția comanditarului și reclamă zonele ce necesită material documentar și studii după natură.



Ghirlandaio
„Îngerul îi apare lui Zaharia în templu”
Mină metalică, cretă, peniță, cerneală
neagră, laviu maroniu.
25,9/37,5 cm.
Albertina, Viena.

Vasari
„Cardinalul Giovanni de Medici, evadând din prisoarea franceză peste râul Po”
Cretă, peniță, laviu,
modelat cu alb pe hârtie albastră.
Tăiate cele 4 colțuri.
27,3/27,5 cm.
Albertina, Viena.



finește o idee sau compoziție într-o compoziției, repartizarea grupajelor ră prima punte între ideea artistului nele ce necesită material documen-



STUDIUL

DESENUL / estetica / suporturi / materiale

Odată conceptul vizualizat prin proiect, apare necesitatea aprofundării în real a unor detalii din cadru, ce vor servi mai apoi la transpunerea în material definitiv a proiectului. Aceasta se realizează prin desene executate direct după modele din natură. De cele mai multe ori, au o funcție subordonată, așa cum am arătat mai sus, dar studiul poate fi și obiectul unui exercițiu de descifrare a naturii de către un învățăcel.

Necesită un timp mai îndelungat de execuție și dimensiunea poate fi mai mare decât schița. Pe aceeași pagină a figurii cercetate, pot apărea repetate și alte detalii ale acesteia. Deși tematica studiilor din Renaștere a fost diversă (de la nud la peisaj), interesul preponderent a fost acordat figurii umane. Materialele uzitate au fost îndeosebi creta neagră și sanguina pe hârtii tonate, nefiind neglijate nici pana și nici alte instrumente de desen.



Dürer

Studiu de drapaj pentru o figură așezată.

Pensulă și tuș, modelaj cu alb, pe hârtie tonată verzui.

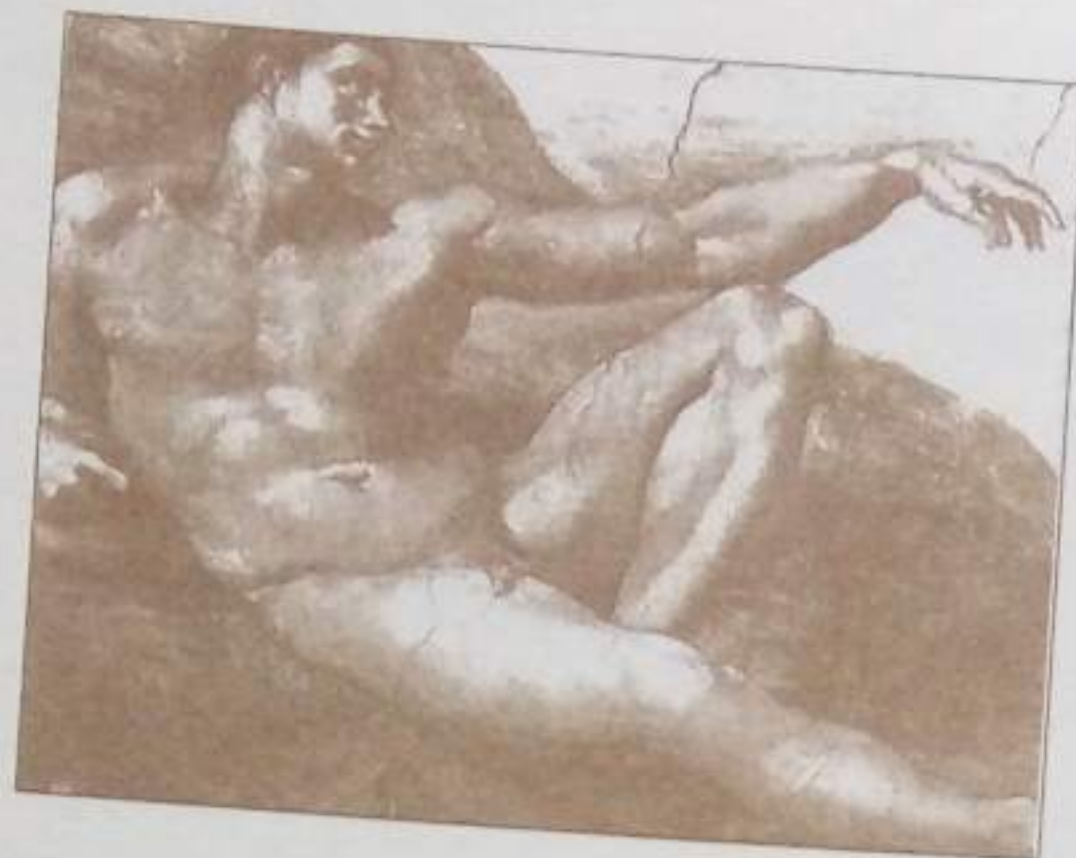
1508

25,5/19 cm, Paris, Luvru.

Studiul a fost realizat pentru altarul comandat de Jakob Heller pentru capela Sf. Toma din Nürnberg „Înălțarea și încoronarea Mariei”. Panoul central al tripticului a fost distrus de un incendiu în 1729.

Reprezintă desenul în detaliu al veșmântului lui Christos.

Sunt păstrate în diverse colecții peste 20 de studii realizate de Dürer pentru acest altar.



Michelangelo
Studiul unui nud culcat.
Sanguină pe hârtie albă
19,3/25,9 cm, Londra,
British Museum.

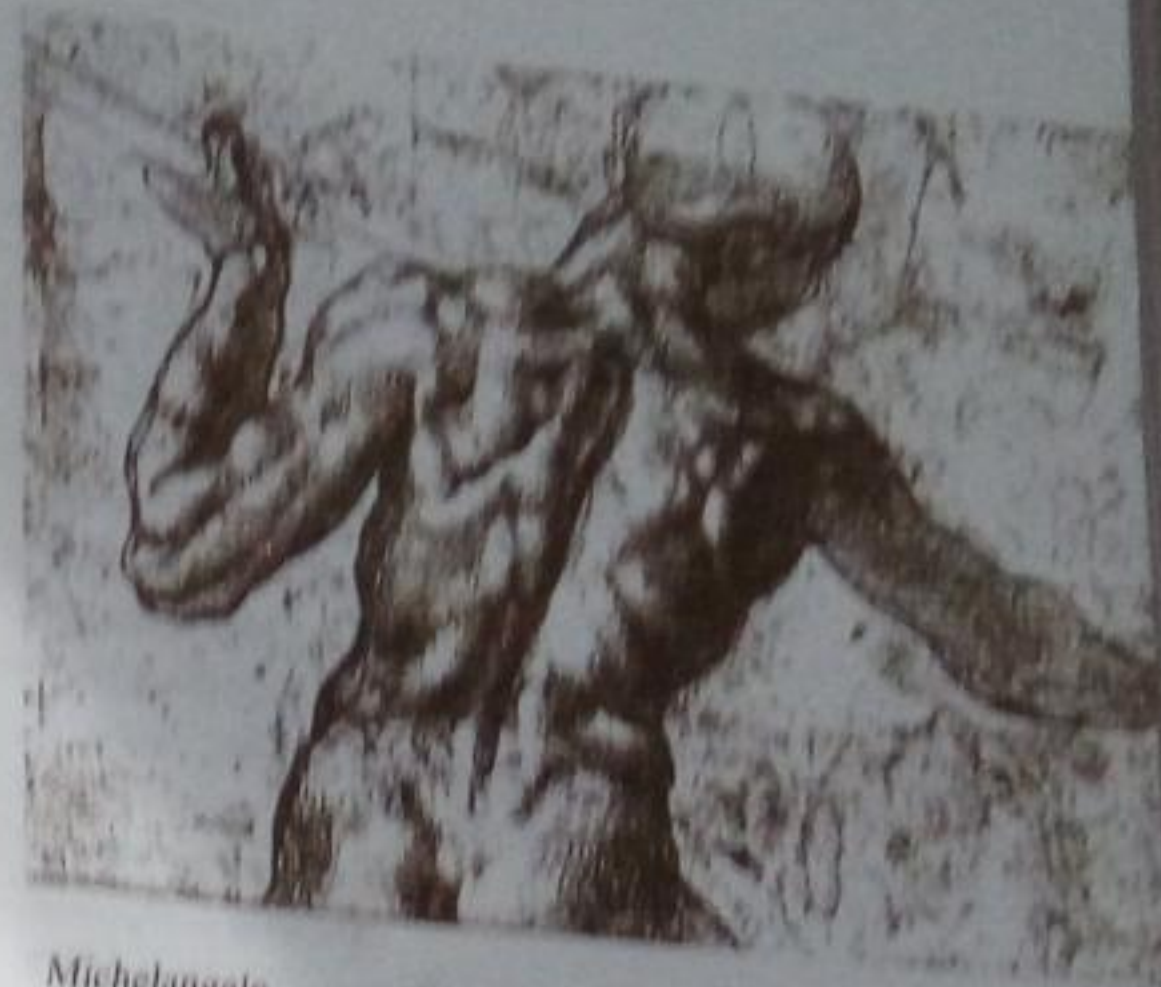
Michelangelo
Adam.
Detaliu frescă.
Capela Sixtină, Roma.



Michelangelo
Studiu pentru Sibila Libică.
Sanguină cu urme de peniță
și pete de cemeală.
28,9/21,4 cm.
Muzeul Metropolitan de Artă, New York.
Este unul dintre desenele
de excepție ale lui Michelangelo.
Ca și studiul de nud pentru Adam, întrece cu
mult, în forță și expresie, lucrarea finită.
Ne amintim de Ingres,
care susținea că „desenul
e probitatea picturii”.

Michelangelo
Sibila Libică, Frescă,
Capela Sixtină, Roma.





Michelangelo
Studiu.

Pană și cerneală maronie,
Paris, Louvre.

Michelangelo
Studiu de nud.

Cretă neagră, albă, pană pe
hârtie gălbuie,
18,8/26,2 cm.
Albertina, Viena.

Leonardo
*Studiu de draperie
 pentru o figură*

Pensulă, tempera gri cu lumini albe,
 pe pânză preparată gri.
 Pânza cu colțurile tăiate, este lipită pe hârtie.
 28,2/15,8 cm.

Florența Uffizi.

Se cunosc 18 studii de drapaje,
 realizate de Leonardo.
 16 au ca suport pânza preparată,
 2 hârtia. Datează din perioada
 lucrului în atelierul lui Verrocchio,
 fiind considerate de unii cercetători
 studii pentru drapajele
 Mariei și al Îngerului,
 din „Bunavestire”, de la Uffizi.



liza
 pătr
 tica
 mer
 pen
 une
 lucr



Rafael

Studiu de nădări

Sanguină pește mină de metal,
pe hârtie albă.Textul este scris de Dürer
și datat 1515. 41/28,1 cm.

Albertina, Viena.

Studiul a fost desenat de Rafael pentru
„Bătălia de la Ostia”,
în ștanțele din Vatican.A fost oferită de Rafael lui Dürer, ca semn
de prețuire și pentru a demonstra
acestui nivelul desenului său.

CARTONUL

Reprezintă desenul la mărimea reală a compoziției ce urmează a fi realizată în material definitiv. Mărirea proiectului, se face cu ajutorul rețelei de pătrate, metodă reinventată de Alberti (rețelele de pătrate erau deja în practica artiștilor egipteni – vezi ilustrația de la pag. 43). Cartonul este un instrument de lucru ce poate fi segmentat *in giornate*, perforat sau pudrat pe verso pentru a fi copiat pe panou sau perete. De aceea puține au fost păstrate, iar unele celebre, prin copiile ce s-au făcut după ele, sunt azi mărturii asupra lucrărilor pentru care au fost concepute.

Leonardo
Fecioara, pruncul și Sf. Ana
 1500?
 Desen în cărbune pe hârtie,
 luminile cu alb.
 13,8/10,1 cm.
 Londra, National Gallery.



Pentru un panou de altar, comandat de călugării de la Santissima Annunziata din Florența, Leonardo a realizat cartonul cu „Fecioara, pruncul și Sf. Ana” (prima variantă?) ce a fost expus, două zile, în timpul Paștelui, în 1501, în mănăstirea vecină cu SS Annunziata, spre marea admirație a florentinilor. Leonardo a început pictura la Milano în a doua ședere a sa acolo, între 1507-1513. Comanda nu a fost onorată. Cartonul și pictura au fost duse de Leonardo la Amboise, o dată cu mutarea sa în Franța.

Cele mai celebre cartoane sunt cel pentru „Lupta de la Anghiari” de Leonardo și cel pentru „Lupta dela Cascina” de Michelangelo.

În 1496, este terminată Sala del Gran Consiglio în Palazzo Vecchio din Florența. Gonfalonierul Piero Soderini îl solicită pe Leonardo prin contract,



pentru decora
 ani în urmă,
 instalează cu
 începe pregă
 1505. Există
 amenajări, n

Cunoaște
 și 88 livre d
 Madrid II”, r
 iunie 1505, c
 Era o zi de v

Leonardo
 găsită la Plin
 la uscarea cu

Cartonul
 lieni și străin

După 10
 cea mai bun

În august

Michelange

murale în S

Compoziția

lucrul la car

termină lucr

surprindere

inamic. Adu

admirație în

ința desenu



de călugării de la Santissima
 zătat cartonul cu „Fecioara, pruncul
 pus, două zile, în timpul Paștelui,
 ntiata, spre marea admirație a flo-
 Milano în a doua ședere a sa acolo,
 tă. Cartonul și pictura au fost duse
 ea sa în Franța.
 entru „Lupta de la Anghiari” de
 na” de Michelangelo.
 Consiglio în Palazzo Vecchio din
 solicită pe Leonardo prin contract,



Leonardo
Bătălia dela Anghiari,
 copie după partea
 centrală a compoziției
 de P. P. Rubens.
 Peniță, cerneală, cretă și guașă
 pe hârtie. 45/64 cm.
 Paris, Louvre

pentru decorarea sălii cu o lucrare, ce trebuia să reprezinte, victoria cu 60 de ani în urmă, a Florenței asupra Milanului. Pe 24 oct. 1503, Leonardo se instalează cu atelierul în *Sala del Papa* a mănăstirii *Santa Maria Novella* și începe pregătirile pentru realizarea cartonului. A lucrat la carton până în 1505. Există registre ale Signoriei, păstrate până azi, ale cheltuielilor pentru amenajări, materiale și onorarii, legate de munca lui la carton.

Cunoaștem astfel că au fost folosite 129 coli de hârtie, 3 bucăți de pânză și 88 livre de făină (făina probabil pentru papul de lipit). (14) În „Codex Madrid II”, notează exact data când pune prima pensulă pe zidul pregătit: „6 iunie 1505, ora 13, când se deslănțuie o cumplită furtună ce ținu până seara. Era o zi de vineri.”

Leonardo a ratat lucrarea. Voia să refacă o tehnică de preparare a zidului găsită la Pliniu, dar probabil neînțeleasă în totalitate. Culorile încep să curgă la uscarea cu foc. Abandonează lucrarea plecând la Milano.

Cartonul a fost văzut, admirat, studiat și copiat de o pleiadă de artiști italieni și străini. În 1510, încă mai putea fi văzut în *Sala del Papa*.

După 100 de ani, nu se știe unde, Rubens a mai văzut o parte și ne-a lăsat cea mai bună copie.

În august 1504, după instalarea lui „David” în piața de la Palazzo Vecchio, Michelangelo primește de la același Piero Soderini comanda unei decorații murale în *Sala del Gran Consiglio*, pe peretele opus celui dat lui Leonardo. Compoziția trebuia să reprezinte bătălia dela Cascina. Michelangelo începe lucrul la carton într-o sală a spitalului boiangiilor de lângă San Onofrio și termină lucrarea în șase luni o dată cu cartonul lui Leonardo. Subiectul trata surprinderea, pe când se îmbăiau într-un râu, a soldaților florentini de către inamic. Adus în februarie 1505 în *Sala del Consiglio*, a produs o explozie de admirație în rândul artiștilor, mai ales din partea celor tineri, ce apreciau știința desenului, măiestria prin care era reprezentat nudul. Au început pregăti-

14) Seidlitz von, Woldemar
 Leonardo da Vinci.
 Phaidon Verlag, Berlin, 1935.
 p. 237-251, 274-287.

Michelangelo
Bătălia dela Cascina
Copie, Gravură.



15) Ibidem,
p. 279-280.

rile pentru începerea frescei, dar, în august 1505, Michelangelo, chemat de papa Iuliu II, pleacă la Roma nemaifăcând lucrarea. Cartonul este mutat mai întâi în *Sala del Papa* de la mănăstirea Santa Maria Novella, apoi într-o sală la etajul superior din Palazzo Vecchio, unde a fost mai departe admirat și studiat, până în 1512, când Bandinelli, un fost discipol al lui Michelangelo, din invidie îl taie în bucăți. Parte din acestea ajung prin Mantova la Torino, unde în sec. XVII cad pradă unui incendiu. (15)

La Pinacoteca Ambrosiana din Milano este păstrat și cartonul lui Rafael pentru compoziția „Școala din Atena”, executată în frescă la Vatican. Are dimensiunea de 285/804 cm și cuprinde partea centrală și registrul inferior al lucrării. Partea superioară cu arhitectura, lipsește.

Părți din compoziție sunt perforate. Rafael nu a fragmentat cartonul în timpul lucrului, presupunându-se că a fost copiat pe altă hârtie, care a servit la transpunerea desenului pe perete.

DESENUL DIRECT PE ZID

Sunt cunoscute cazuri când artiști din Renaștere, au realizat desene spontane, direct pe perete. (Leonardo, Sebastiano del Piombo).

Recent au fost descoperite în noua Sacristie de la San Lorenzo din Florența, desene monumentale în cărbune și sanguină de Michelangelo, realizate între 1525 și 1531, când lucra la mormintele Medicilor. Desenele, plătate într-o compoziție liberă în situații și dimensiuni diferite, sunt desenate direct pe pereții încăperii. (16)

16) Reclams
Handbuch der
Künstlerischen Techniken.
p. 252.



august 1505, Michelangelo, chemat de
când lucrarea. Cartonul este mutat mai
a Santa Maria Novella, apoi într-o sală
unde a fost mai departe admirat și stu-
n fost discipol al lui Michelangelo, din
ea ajung prin Mantova la Torino, unde
(15)

lano este păstrat și cartonul lui Rafael
", executată în frescă la Vatican. Are
de partea centrală și registrul inferior
ctura, lipsește.

e. Rafael nu a fragmentat cartonul în
fost copiat pe altă hârtie, care a servit

din Renaștere, au realizat desene spon-
astiano del Piombo).

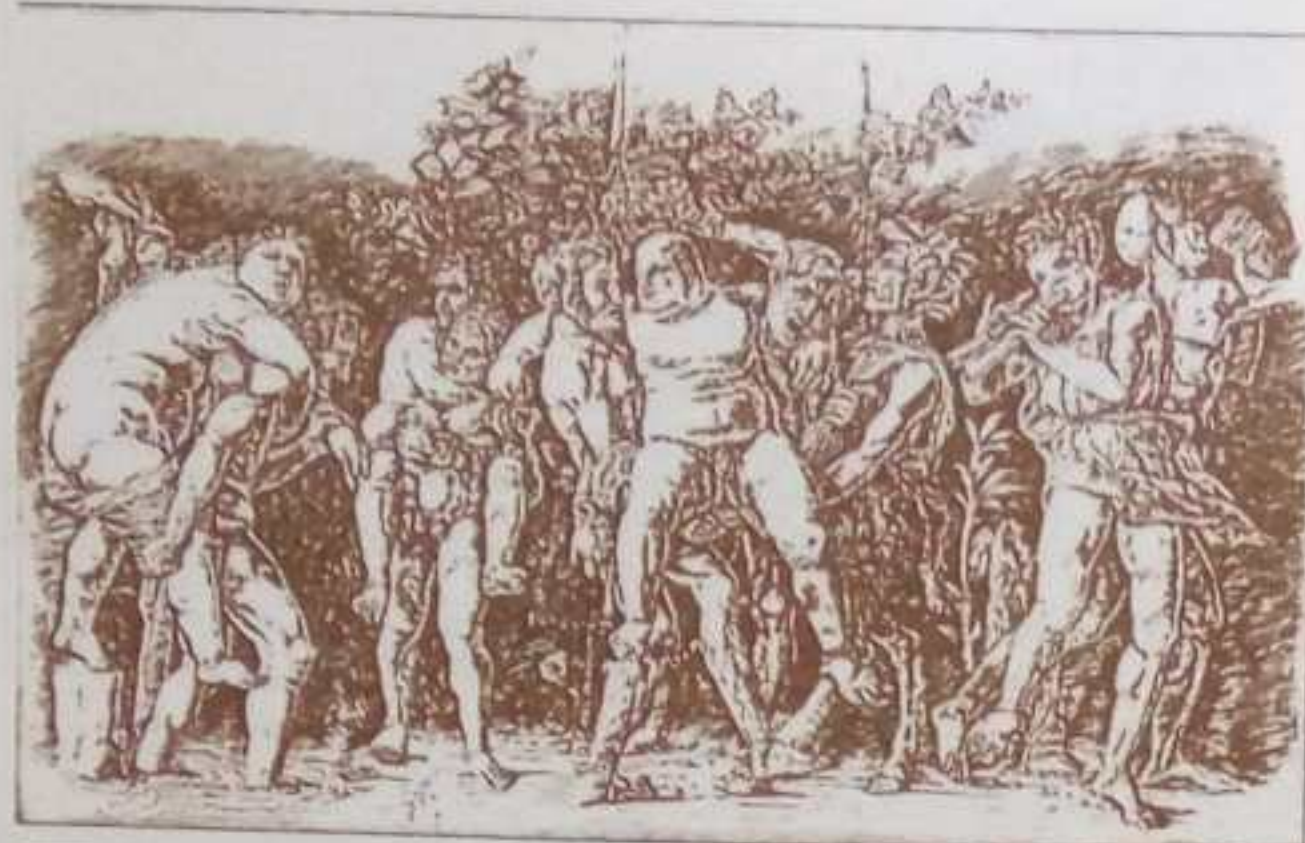
oua Sacristie de la San Lorenzo din
une și sanguină de Michelangelo, rea-
mormintele Medicilor. Desenele, pla-
și dimensiuni diferite, sunt desenate



Michelangelo.
Capul lui Laokoon.
Studiul picioarelor lui Giuliano
Desene murale.
Noua Sacristie de la San
Lorenzo, Florența.



Dürer
Baia de femei (1496)
Peniță și cerneală neagră pe hârtie.
23,1/22,6 cm.
Kunsthalle, Bremen
Un exemplu de desen
autonom.



Mantegna
Bachanală cu Silen. (ca. 1470-75)
Gravură, 29,9 / 43,8 cm.
Albertina, Viena.

Dürer
Bachanală cu Silen. (1494)
Desen cu pana și cerneală brun închis.
29,8 / 43,5 cm.
Albertina, Viena
Dürer a realizat acest desen la Nürnberg,
după gravura lui Mantegna, înaintea primei sale
călătorii la Veneția.

17) Busch Werner
*Funkkolleg Kunst-Eine Geschichte der
Kunst im Wandel ihrer Funktionen.*
Piper, München, 1997, p. 238-241

18) Vasari Giorgio
Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților,
vol. 1, Ed. Meridiane, București,
1962, p. 113.

DESENUL DUPĂ DESEN – COPIA.

Este practicat în tradițiile de atelier, unde desenul după „modele”, constituia metoda de bază a studiului artistic. Desenarea „după” un desen, înseamnă o copie a acestuia.

DESENUL AUTONOM, CAIETELE DE SCHIȚE, COLECȚIILE DE LA BOTTEGA LA ACADEMIE.

Paralel cu desenul supus unor scopuri precise (proiecte, studii etc.) s-a dezvoltat și un desen liber, fără a fi pregătitor pentru o lucrare anume.

Deja la Pisanello și Mantegna, apoi în corpusul de desene ale lui Leonardo, Michelangelo, Dürer etc. există exemplare ce reprezintă creații de sine stătătoare. Este o emancipare caracteristică Renașterii.

Vechile cărți cu mostre ale Evului Mediu sunt înlocuite cu caiete de note, în care sunt înregistrate observații după natură, desene după lucrări de artă antice sau contemporane, imagini din călătorii: „Codicele Escorialensis” al lui Ghirlandaio, toate Codicele lui Leonardo, „Das Dresdner Skizzenbuch” și „Caietul de note din călătoria în Țările de Jos” ale lui Dürer etc.

Noul rang al artei și al artistului au influențat și atitudinea iubitorilor și cunoscătorilor de artă. A fost trezit interesul pentru colecționarea desenelor. Prima mare colecție de desene, în epocă, o constituie „IL LIBRO DE' DISEGNI” și aparține lui Vasari. Era un fel de volum ilustrat al „Vieților pictorilor, sculptorilor și arhitecților” scris de el.

Prin colecția sa, alcătuită sub formă de carte, Vasari încearcă pentru prima dată, să prezinte o panoramă a desenului italian, de la Cimabue până la contemporanii săi, încheind cu Michelangelo, în care vede împlinirea maximă a nivelului artistic al vremii sale. Foile cărții erau prezentate într-un încadrare de arhitectură, desenat de Vasari însuși, deasupra montajului de desene era amplasat portretul gravat al artistului, iar la baza ramei era scris numele autorului și proveniența desenului (desenelor). A recurs la a colecta desene pentru că, în viziunea sa, desenul devenise un mijloc de experiment, prețuit pentru valoarea sa autonomă, și oferea exprimarea cea mai directă și personală a artistului. (17)

Vasari a văzut arta într-un proces continuu de dezvoltare, iar „desenul, părintele celor trei arte ale noastre – Arhitectura, Sculptura și Pictura”. (18) Este primul care vede rolul botteghei perimat, propunând ACADEMIA ca singura instituție unde poate fi desfășurată educația și dezvoltarea artistului, iar prin dependența academiei de aparatul administrativ al Curții, devine un instrument în slujba acesteia.

Vasari a întemeiat prima *Accademia del disegno* la Florența, în 1563.

SUPOR ÎN RI

SUPOR

În dezvoltare
până la apă
abruptă și c
lier. Astfel
exerciții de
aveau încă

Tratatul
lițelor și a
fiecare față
perite cu pu
cu ipsos și
zintă „în ce
(19)

Leonard
Verrocchio,
dii monocro

Un text
„modo di c
strat subțir
pensulă cu
maniera ta
culoare gri

Deși scri
importante
buițat ca s
„Divina Co

Lucrare
Medici (a n
ne o perioa
1510, anul
stând fără s
ceartă Vasar
lucrarea să
1503, pozi
Ilustrații
Textul era s
erau execut
32,5 / 47,5

unde desenul după „modele”, con-
ic. Desenarea „după” un desen, înse-
E DE SCHIȚE, COLECȚIILE.
E.

uri precise (proiecte, studii etc.) s-a
gătit pentru o lucrare anume.
poi în corpusul de desene ale lui
ă exemplare ce reprezintă creații de
teristică Renașterii.

ediu sunt înlocuite cu caiete de note,
natură, desene după lucrări de artă
ătorii: „Codicele Escorialensis” al lui
do, „Das Dresdner Skizzenbuch” și
e Jos” ale lui Dürer etc.

influențat și atitudinea iubitorilor și
esul pentru colecționarea desenelor
ocă, o constituie „IL LIBRO DE’
un fel de volum ilustrat al „Vieților
ris de el.

e carte, Vasari încearcă pentru prima
italian, de la Cimabue până la con-
o, în care vede împlinirea maximă a
rții erau prezentate într-un încadra-
suși, deasupra montajului de dese-
istului, iar la baza ramei era scris
ui (desenelor). A recurs la a colecta
devenise un mijloc de experiment,
ferea exprimarea cea mai directă și

ntinuu de dezvoltare, iar „desenul,
itectura, Sculptura și Pictura”. (18)
erimat, propunând ACADEMIA ca
tă educația și dezvoltarea artistului,
ul administrativ al Curții, devine un
el disegno la Florența, în 1563.

SUPORTURI ȘI MIJLOACE ALE DESENULUI ÎN RENAȘTERE

SUPORTURI

În dezvoltarea sa istorică, DESENUL a fost practicat pe varii suporturi, până la apariția și folosirea hârtiei. Acest nou suport nu a produs o ruptură abruptă și definitivă cu mijloacele tradiționale transmise în practicile de atelier. Astfel la începuturile Renașterii, tăblița de lemn preparat (uzitată la exerciții de desen ale ucenicilor), pânza preparată și pergamentul își mai aveau încă o largă folosire.

Tratatul lui Cennini, în capitolele V-X oferă rețete pentru pregătirea tăblițelor și a materialelor pentru desen. Tăblițele sunt de mici dimensiuni („cu fiecare față de mărimea unei palme”), iar după pregătirea cu ipsos, sunt acoperite cu pulbere de os calcinat. „Mai bune sunt cele din pergament pregătit cu ipsos și acoperite cu alb de plumb amestecat cu ulei”. Capitolul X prezintă „în ce rânduială se poate desena pe pergament și pe pânza de bumbac”. (19)

Leonardo, în plină efervescență experimentală propice atelierului lui Verrocchio, preocupat de studiul drapajelor pe figuri, realizează cele 16 studii monocrome în tempera pe pânză preparată cunoscute până azi.

Un text datând din 1490/1492 din „Trattato della pittura”, se referă la „modo di colorire in tela”. „Întinde pânza ta pe o ramă, așează pe ea un strat subțire de clei, las-o să se usuce și apoi desenează pe pânză și cu o pensulă cu păr tare așează carnația pe care în stare udă poți face umbre în maniera ta”. Totuși, aceste studii au peste stratul de clei și un grund de culoare gri (20).

Deși scump, pergamentul, folosit de regulă la redactarea documentelor importante și la confecționarea incunabilelor cu miniaturi, a fost întrebuințat ca suport și de artiștii renascentiști. Desenele lui Botticelli, pentru „Divina Comedia”, sunt executate pe pergament.

Lucrarea a fost comandată de Lorenzo di Pierfrancesco din familia Medici (a nu fi confundat cu Lorenzo Magnificul). Botticelli a lucrat la desene o perioadă lungă de timp, între anii 1480-1500, după unii chiar până în 1510, anul morții sale. „Pierzând astfel o mulțime de timp; din care pricină, stând fără să lucreze altceva, a avut de suferit nenumărate neajunsuri”, îl ceartă Vasari în ale sale biografii ale artiștilor (21). Cauzele care au făcut ca lucrarea să rămână neterminată sunt incerte (moartea comanditarului în 1503, poziția pro Savonarola a lui Botticelli?).

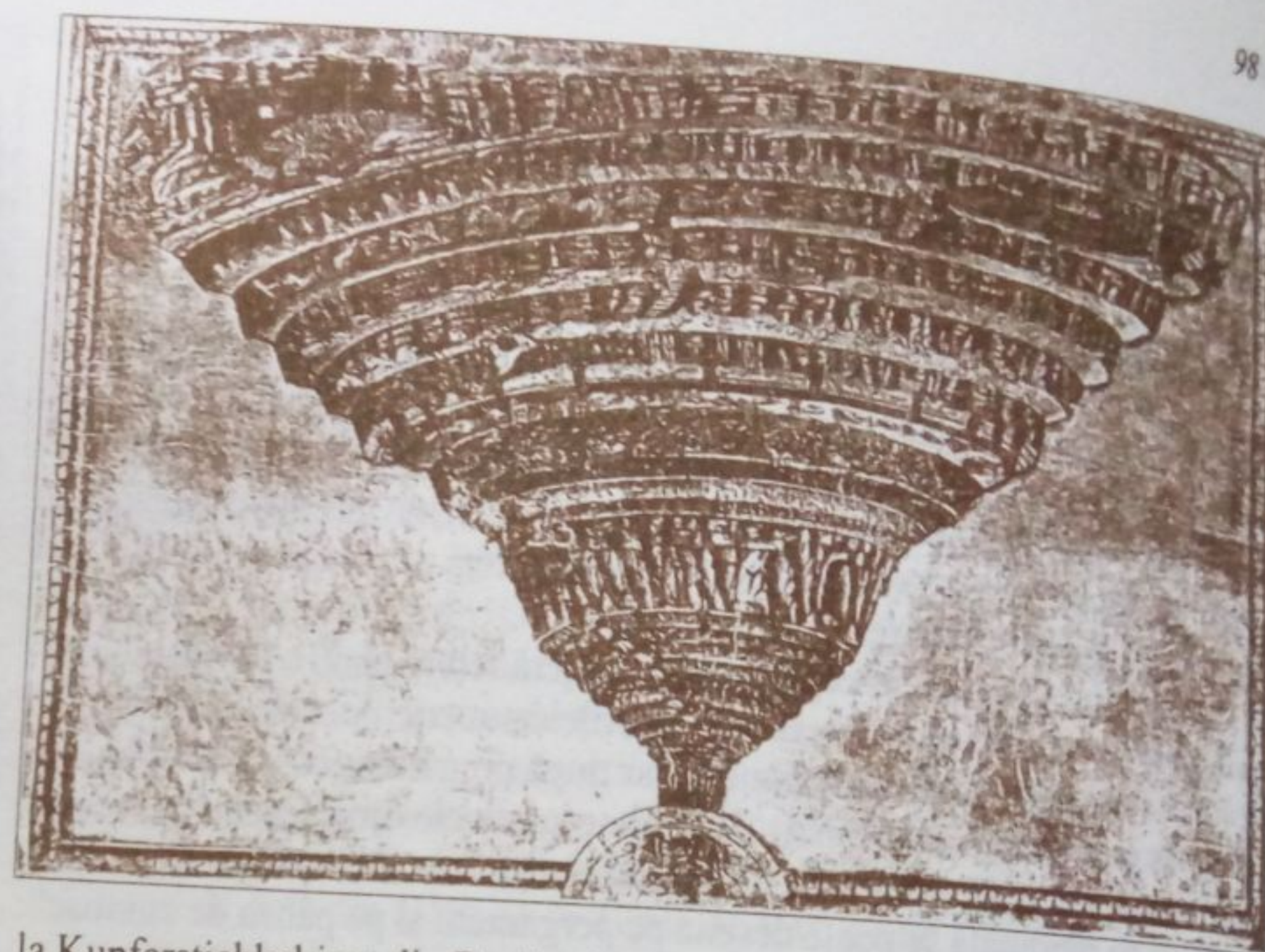
Ilustrațiile urmau să acompanieze cele 100 de cânturi ale „Comediei”. Textul era scris de mână pe partea exterioară a pergamentului, iar desenele erau executate pe partea fină, interioară, a suportului. Formatul foilor este de 32,5 / 47,5 cm. Pergamentul este din piele de capră. 85 de foi sunt păstrate

19) Cennini Cennino
Tratatul de pictură,
Ed. Meridiane, București
1977.
p. 41.

20) Leonardo da Vinci
Die Gewandstudien,
Schirmer/Mosel,
München, 1990.
Pag. 15-20.

21) Vasari Giorgio
Viețile pictorilor, sculptorilor
și arhitecților.
Vol I
p. 554.

Botticelli
Ilustrații la „Divina Comedia”
Vedere generală a Infernului
Roma,
Biblioteca Apostolica Vaticana.



la Kupferstichkabinet din Berlin, 8 foi sunt în colecția Bibliotecii Apostolice din Vatican la Roma și 7 foi rămân încă dispărute.

Sunt desenate cu mină de metal, peste care a intervenit cu pana cu cerneală brun închis. Patru dintre desene sunt colorate cu tempera.

Suma ilustrațiilor lui Botticelli pentru „Divina Comedia” se constituie într-un monument în arta desenului.

Cântul XI.
Purgatoriul.
Berlin, Kupferstichkabinet.



În primele decenii ale sec. XV, așa cum reiese din tratatul lui Cennini, în atelierele pictorilor, HÂRTIA este un material general utilizat.

Hârtia pentru desen a fost de multe ori tonată de înșiși artiștii, prin presărarea pe suprafața ei a prafului de sanguină sau a altui pigment colorat sau prin vopsire cu tempera în galben, roșu, ocru, verde, brun, gri. Desenul pe astfel de hârtii preparate, iluminat cu alb, în lumină prezenta un plus de volum.

Hârtia este un suport pentru toate tehnicile, începând cu penița, cărbune, crete de toate felurile, până la desenul cu pensula, laviul, acuarela și guașa sau tempera. Doar pentru mina de argint necesită o anumită preparare. Dimensiunile erau mici, rareori depășind 30/40 cm (22).

Din Renaștere, hârtia s-a impus ca fiind cel mai uzitat material pentru desenul de toate genurile.

MIJLOACE

TRESTIA

Este cel mai vechi instrument de scris, deci implicit și de desen, al omenirii. De la scribul egiptean la toată aria intelectualității greco-romane, a Evului Mediu, apoi artiștii Renașterii, Barocului și până în zilele noastre, au folosit bucata de trestie ascuțită, „calamus“ sau „canna“ numită, pentru scris și desen.

Se confecționează din trestie alegându-se fie segmentul între două noduri, fie o bucată cu nodul inclus, acesta constituind într-un fel baza capătului ascuțit (23).



Dürer

Isus copil cu coroană

Pensulă cu cerneală neagră, iluminat cu alb pe hârtie albastră.

27,4/38,4 cm.

Paris, Bibliothèque Nationale.

22) Westfeling Uwe
Zeichnen in der Renaissance,
DuMont, Köln, 1993.
p. 102-103.

23) Koschatzky Walter
Die Kunst der Zeichnung,
Neuer Pawlak Verlag,
Köln, 1993.
p. 158-162.



Cântul XIII.

Purgatoriul.

Berlin, Kupferstichkabinet.

Vârful la capătul ascuțit poate fi despicat. Cerneala sau tușul este preluat prin înmuierea în vasul cu cerneală, sau prin ștergerea vârfului peste o pensulă plină cu cerneală. Vârful poate fi mai lat sau mai ascuțit, după grosimea liniei dorite.

Deși trestia a fost în Renaștere un simbol al intelectualității, un instrument al precursorilor greco-romani, ea a fost puțin folosită de artiști. Linia aspră, de forță, a trestiei, satisfăcea mai puțin căutările de finețe și virtuozitate ale liniei, oferite din plin de pană.

Bambusul și chiar socul, au fost de asemenea folosite, ca și trestia, la confecționarea instrumentelor de desen.

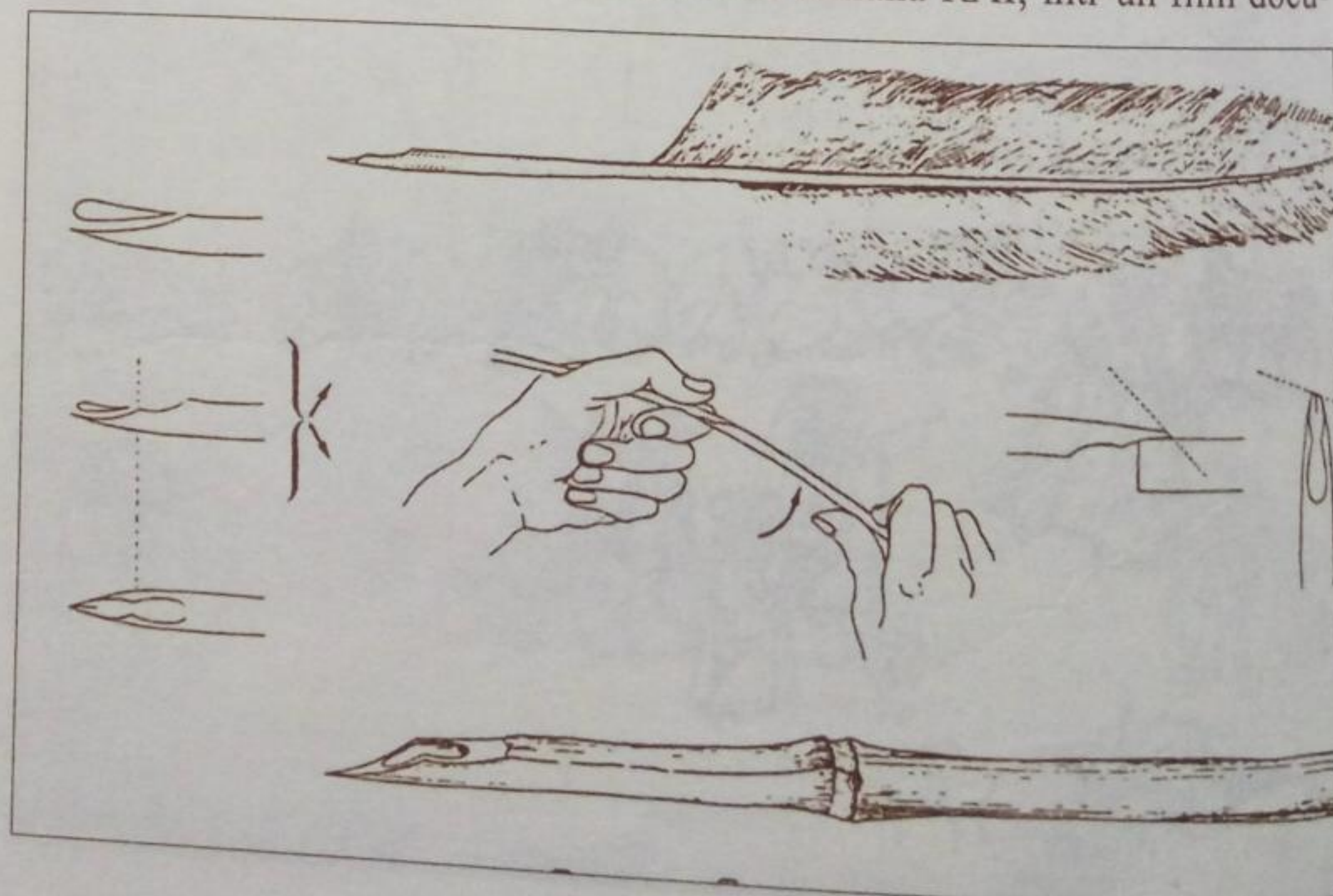
PANA

Banala pană de gâscă, „penna“, apărută în sec. VI d. Chr. devine de prin sec. XII, instrumentul universal de scris și desen, pentru încă șapte secole. Cotorul penei este ascuțit la fel ca trestia, iar vârful despicat. Instrumentul de tăiat este arhicunoscutul briceag (în germană „*federmesser*“ – cuțit pentru pană, în rusește „*perocili noj*“ însemnând același lucru).

Linia obținută este mlădioasă, iar după gradul de apăsare poate fi subțire, fină sau groasă. Cu pana se pot face hașurări. Cennini în tratatul său deja amintit, în capitolul XIV, descrie în amănunt „cum trebuie să ascuți pana pentru a desena“. Au fost folosite și pene de lebădă, cioară (pentru linii foarte fine) și alte păsări.

Instrument util pentru desenul pe hârtie, pana a oferit și o mare adaptabilitate la caracterul de desen al tuturor artiștilor ce au realizat de-a lungul timpului, lucrări cu trasee variate, pline de personalitate.

Penițele metalice, mai rigide, sunt un produs al sec. XIX. Se pare totuși că au existat și în Renaștere penițe metalice confecționate din alamă. Personal am văzut un „trăgător“ în casa-muzeu „Dürer“ din Nürnberg, lucrat artizanal din alamă, iar recent televiziunea italiană RAI, într-un film docu-



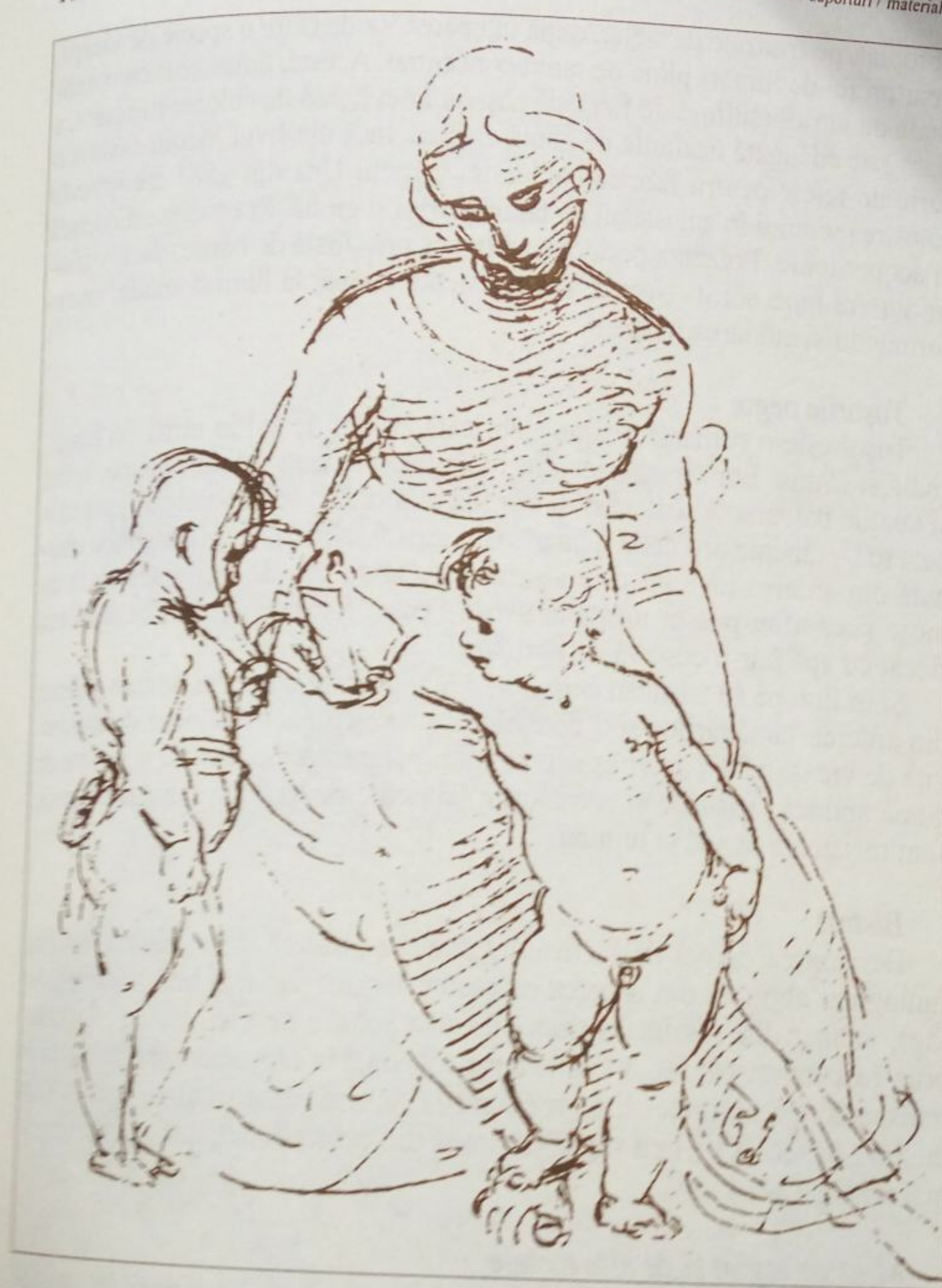
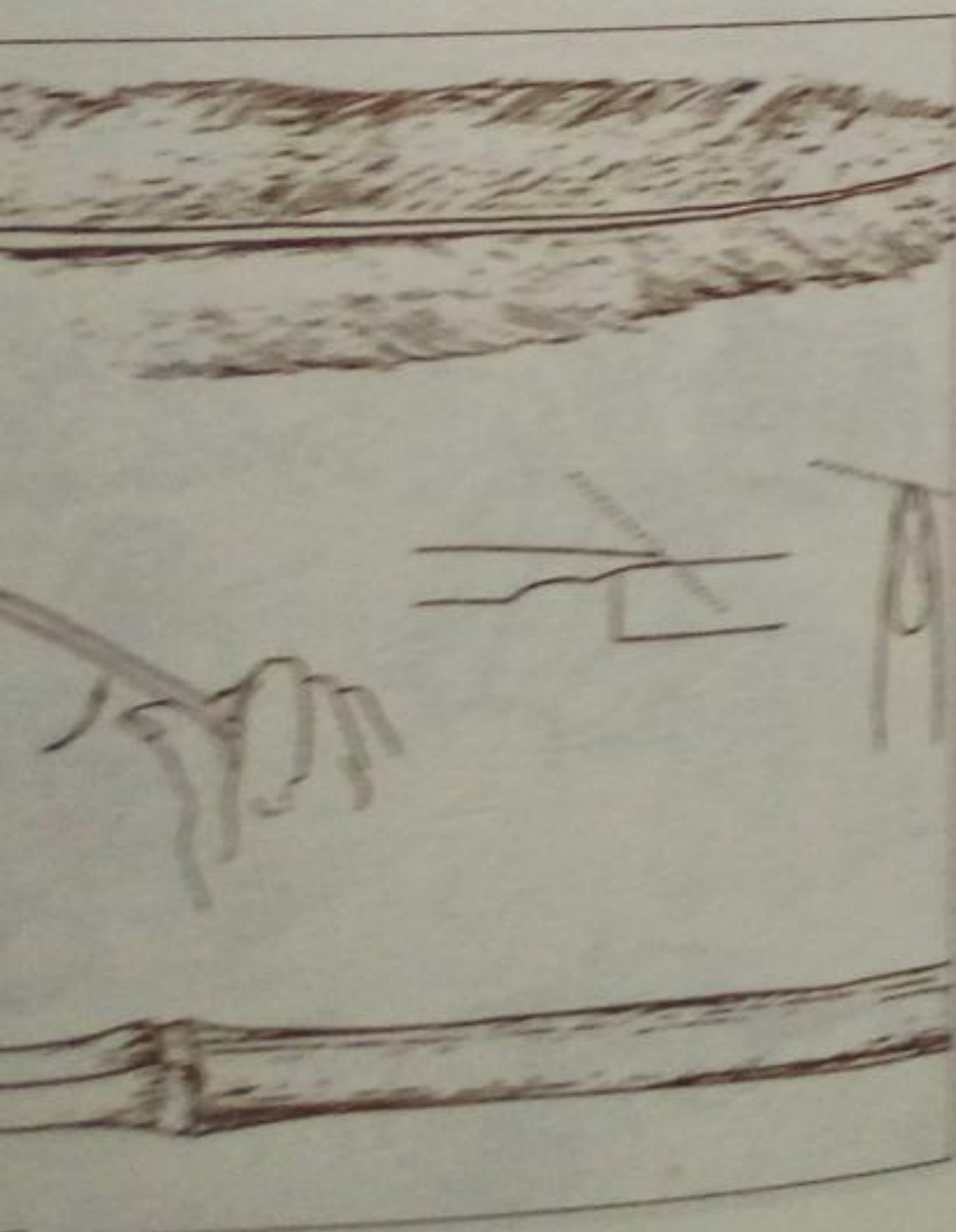
picat. Cerneala sau tușul este preluat prin ștergerea vârfului peste o penă mai lată sau mai ascuțită, după grosimea simbol al intelectualității, un instrument a fost puțin folosit de artiști. Linia puțin căutările de finețe și virtuozism asemenea folosite, ca și trestia, la

ută în sec. VI d. Chr. devine de prin și desen, pentru încă șapte secole, iar vârful despiciat. Instrumentul germană „federmesser” – cuțit pentru tăind același lucru).

După gradul de apăsare poate fi subțiazurări. Cennini în tratatul său deja înunt „cum trebuie să ascuți pana de lebădă, cioară (pentru linii foar-

rie, pana a oferit și o mare adaptabilitate artiștilor ce au realizat de-a lungul de personalitate.

produs al sec. XIX. Se pare totuși metalice confecționate din alamă. muzeu „Dürer” din Nürnberg, lucrat de artist italian RAI, într-un film docu-



Rafael

Schiță pentru „Madona cu sticlele”.

Desen, pană cu cerneală pe hârtie

23/16,3 cm.

Oxford, Ashmolean Museum.

mentar despre Leonardo, a prezentat un fel de stilou, construit după desenul dintr-un codex și folosit se pare de Leonardo.

CERNELURI ȘI TUȘURI

Sunt materiale în slujba trestiei, penei și pensulei. În Renaștere erau cunoscute și folosite următoarele substanțe lichide pentru scris și desen.

Cerneala neagră pe bază de vitriol. (Eisengallustinte)

Era preparată din taninul excrescențelor frunzelor de stejar, amestecat cu vitriol diluat cu apă și gumă arabică. În zona mediteraniană și a Orientului

apropiat, pe frunzele de stejar, după înțeparea lor de către o specie de viespi, apar un fel de tumori pline de tanin concentrat. Acesta, amestecat cu o cantitate de vitriol (sulfură de fier), dă naștere unui lichid de culoare neagră. Ca liant este adăugată o soluție de gumă arabică. Încă din Evul Mediu existau o serie de rețete pentru fabricarea acestei cerneli. Una din 1581 recomandă folosirea vinului în amestecul cu tanin, vitriol și gumă. Era o cerneală opacă și acoperitoare. Prezenta pericolul să treacă prin foaia de hârtie, dacă vitriolul nu era bine dozat. Uscată, era rezistentă la apă, la lumină oxidă, transformându-și culoarea în maro.

Tușurile negre

Tușul este o cerneală neagră, fabricată cu mii de ani în urmă, în Egipt, India și China. Era un amestec din funingine cu lianți solubili în apă, uscat și tăiat în batoane. A fost adus în Europa în sec. XV, sub numele de „tuș chinezesc” – „inchiostro della China”. Chinezii îl fabricau din funinginea obținută din arderea uleiului de susan amestecat cu apă de clei amestecată cu mosc și camfor, pus în forme la uscat. Pentru folosire, (și azi) batonul era frecat cu apă într-o ceșcuță de porțelan.

Și în Europa se fabricau cerneluri negre pe bază de negru de fum obținut din arderea lumânărilor și a opaițelor, sau al lemnelor uleioase de măsline, viță de vie, sâmburi de cireș sau colofoniu, amestecate apoi cu o soluție de gumă arabică. Tușurile și cernelurile fabricate pe bază de funingine grasă, sunt rezistente la apă și lumină.

Bistrul

Denumirea derivă dela cuvântul francez „bister”. Este fabricat tot din funingine, obținută din arderea esențelor uscate, (cel mai bun – lemnul de fag), adunat din cămine, amestecat cu o soluție de clei. Este de culoare brun-roșcat transparent. A avut o largă folosință în executarea laviurilor, prin transparențele obținute. Este rezistent la lumină, dizolvabil cu apă. A fost înlocuit în sec. XVIII cu sepia, obținută din cerneala naturală a acestui animal marin. (24)

Mina de argint și de alte metale

Stilul din metal era cunoscut încă din antichitate. Era folosit la „zgârie-rea” scrisului pe tăblițele cerate. Pe suprafețe rugoase, metalul prin frecare lasă urme, ceea ce a dus la experimentarea folosirii la scris a stilurilor din diverse metale: plumb, zinc, aur, argint, cupru și alamă. Aurul, cuprul și alama, fiind mai dure, au fost abandonate în favoarea plumbului și a argintului. În tot Evul Mediu și chiar la începutul Renașterii, stilul cu vârful de argint a fost instrumentul principal de desen. Pentru a putea fi folosit, era necesară mai întâi prepararea hârtiei, prin care i se adăuga acesteia o peliculă mai rugoasă pe care argintul să lase urme. Cennini ne comunică din nou rețeta: „pulbere de os calcefiată amestecată cu clei, așternută pe suprafața hârtiei, lăsată la uscat, apoi polisată, este suportul perfect pentru începerea

24) Koschatzky Walter
Die Kunst der Zeichnung
Neuer Pawlak Verlag,
Köln, 1993.
p. 170-178.

înțeparea lor de către o specie de viespi, concentrat. Acesta, amestecat cu o cană arabică. Încă din Evul Mediu existau o astfel de cerneală. Una din 1581 recomanda să se adauge vitriol și gumă. Era o cerneală opacă, care trecea prin foaia de hârtie, dacă vitriolul era rezistent la apă, la lumină oxidă, trans-

bricată cu mii de ani în urmă, în Egipt, funingine cu lianți solubili în apă, uscat în Europa în sec. XV, sub numele de „tuș chineză” îl fabricau din funinginea obținută din amestecul cu apă de clei amestecată cu cerneală. Pentru folosire, (și azi) batonul era înțepat.

Și negre pe bază de negru de fum obținut din arderea lemnului, sau al lemnurilor uleioase de măsline, sau de fononiu, amestecate apoi cu o soluție de apă de săruri fabricate pe bază de funingine grasă,

francez „bister”. Este fabricat tot din lemnuri uscate, (cel mai bun – lemnul de stejar) cu o soluție de clei. Este de culoare închisă și folosită în executarea laviurilor, prin care se luminează, dizolvabil cu apă. A fost folosită din cerneala naturală a acestui ani-

de din antichitate. Era folosit la „zgârie” pe suprafețe rugoase, metalul prin frecare și curățarea folosirii la scris a stilurilor din argint, cupru și alamă. Aurul, cuprul și plumbul erau folosite în favoarea plumbului și a argintului. În începutul Renașterii, stilul cu vârful de argint era folosit pentru a putea fi folosit, era folosit, prin care se adăuga acesteia o peliculă de argint. Cennini ne comunică din nou că cerneala amestecată cu clei, așternută pe suprafața hârtiei este suportul perfect pentru începerea

desenului.” În sec. XIV și XV din cauza calității hârtiei, erau necesare mai multe straturi de preparat.

Începând cu sec. XVI preparatul este într-un singur strat. Pentru a mări efectul desenului, grundului i se adaugă pigmenți colorați de natură minerală sau vegetală: „verde terra” pentru verde, „lapis amatiti” pentru violet, „indaco” pentru albastru, „sinopia” pentru roșu, „cinabro” pentru roz și negru de fum pentru gri și negru.

Linia trasată de argint este la început gri deschis, oxidând apoi în gri-maroniu mai închis. Desenul cu trasee foarte fine se realizează cu reveni-



Dürer
Portretul lui Sebastian Brant?
Mină de argint
19,4/14,7 cm.
Kupferstichkabinett, Berlin.

ri succesive, cu rețele încrucișate pentru modelaj și cu sublinieri de accente. Tehnic nu sunt posibile schițe rapide, tematica a fost de obicei înscrisă în domeniul studiului, portretului și al desenului autonom. Materialul a cunoscut o dezvoltare la sfârșitul goticului, cu apogeul în a doua jumătate a sec. XV, și apoi dispare pe la 1500 în Italia, iar în Germania se stinge o dată cu moartea lui Dürer, fiind preluat de pană. Desenul cu pană și cerneală permitea rapiditate în execuție, o anume asprime în accente și o nouă tensiune a liniei în perfectă concordanță cu noile viziuni ale Renașterii.

Alte metale uzitate pentru confecționarea instrumentelor pentru desen au fost plumbul și zincul, de obicei în amestec (la Cennini „două părți plumb și o parte cositor, bine bătute cu ciocănașul”). Pentru plumb nu e nevoie de prepararea hârtiei. Se foloseau mine de plumb, cu înveliș de lemn. De la mina cu plumb „Bleistift”, se trage denumirea germană pentru creion. (25)

25) Koschatzky Walter
Die Kunst der Zeichnung
Neuer Pawlak Verlag,
Köln, 1993.
p. 58-75

Cărbunele, creta și sanguina

Cărbunele este unul dintre cele mai vechi materiale folosite de omenire în exprimarea artistică. A apărut o dată cu descoperirea focului și împreună cu pământurile ocru și roșii, a fost întrebuințat la decorațiile rupestre. De-a lungul timpului, au fost folosite diverse esențe de lemn: nuc, mirt, salcie, viță de vie, tei etc. Artiștii își ardeau singuri cărbunele, acoperind snopul de bețe de lemn cu lut, sau astupau cu lut, gura vasului din ceramică umplut cu bețișoare de lemn pus apoi în foc.

A fost folosit mai mult pentru schițarea desenului pe foaie sau panou, înaintea trasării în peniță sau pensulă, din cauza perisabilității.

Abia după ce au fost găsite proceduri de fixare la sfârșitul sec. XV, (vopsirea hârtiei cu o soluție de clei, după uscare se desenează cu cărbunele pe hârtia astfel impregnată, iar apoi se ține desenul deasupra unui vas cu aburi pentru ca particulele fine de cărbune să se fixeze în cleiul înmuiat). Cărbunele a fost folosit pe scară largă de Tizian, Tintoretto, Dürer (portretul mamei artistului – o capodoperă a desenului în cărbune).

Prin 1550, se descoperă la Veneția metoda impregnării cărbunelui cu ulei de in, cu puțin timp înaintea desenării, obținându-se un traseu mai stabil, ce nu se mai șterge și nu trebuie fixat. Prezintă neajunsul apariției uleiului de-a lungul liniilor sau pe reversul hârtiei. Tehnica a fost folosită de Tintoretto, Bassano, Carracci, Reni etc., fiind apoi răspândită și în Germania, Franța și Țările de Jos.

Creta naturală neagră și albă

Este un produs natural, un soi de cărbune de pământ, ce se găsea din abundență în Spania și Italia (Piemont), dar și în Olanda, Portugalia și Germania. Cennini, în al său tratat la capitolul XXXIV, „Despre o piatră care e de natura cărbunelui de desen”, scrie: „Am mai găsit la fel de bună pentru desen o anumită piatră neagră, care vine din Piemont, și care este o piatră moale; este atât de moale că o poți ascuți cu cuțitașul și e foarte neagră; așa că-ți poate înlocui foarte bine cărbunele. Și desenează după cum vrei”.



104

pentru modelaj și cu sublinieri de accente. hite rapide, tematica a fost de obicei înscrisă în ului și al desenului autonom. Materialul a cunos- ul goticului, cu apogeul în a doua jumătate a sec. 500 în Italia, iar în Germania se stinge o dată cu eluat de pană. Desenul cu pană și cerneală permi- o anume asprime în accente și o nouă tensiune a nță cu noile viziuni ale Renașterii. ntru confecționarea instrumentelor pentru desen e obicei în amestec (la Cennini „două părți plumb te cu ciocănașul“). Pentru plumb nu e nevoie de seau mine de plumb, cu înveliș de lemn. De la se trage denumirea germană pentru creion. (25)

Quina

tre cele mai vechi materiale folosite de omenire pãrut o dată cu descoperirea focului și împreună i, a fost întrebuințat la decorațiile rupestre. De-a losite diverse esențe de lemn: nuc, mirt, salcie, și ardeau singuri cărbunele, acoperind snopul de upau cu lut, gura vasului din ceramică umplut cu în foc.

pentru schițarea desenului pe foaie sau panou, i pensulă, din cauza perisabilității.

ite proceduri de fixare la sfârșitul sec. XV, (vop- clei, după uscare se desenează cu cărbunele pe apoi se ține desenul deasupra unui vas cu aburi de cărbune să se fixeze în cleiul înmuiat). scară largă de Tizian, Tintoretto, Dürer (portretul operă a desenului în cărbune).

la Venetia metoda impregnării cărbunelui cu ulei a desenării, obținându-se un traseu mai stabil, ce ie fixat. Prezintă neajunsul apariției uleiului de-a sul hârtiei. Tehnica a fost folosită de Tintoretto, , fiind apoi răspândită și în Germania, Franța și

i albă

, un soi de cărbune de pământ, ce se găsea din alia (Piemont), dar și în Olanda, Portugalia și ia tratat la capitolul XXXIV, „Despre o piatră care desen“, scrie: „Am mai găsit la fel de bună pentru agră, care vine din Piemont, și care este o piatră că o poți ascuți cu cuțitașul și e foarte neagră; așa bine cărbunele. Și desenează după cum vrei“.



Michelangelo
Studiu de nud în genunchiat
Cretă neagră pe hârtie
26,9/16,9 cm.
Casa Buonarroti, Florența.



Rafael
Studiu de luptători
Desen în sanguină pe hârtie.
37,9/28,1 cm.
Oxford, Ashmolean Museum.

26) Ibidem
p. 115-118.

În 1500 este întrebuințată peste tot. Creta a înlocuit cărbunele mai ales în elaborarea schițelor. A fost folosită în combinații cu pana și laviul. A fost mult întrebuințată de Michelangelo, iar după exemplul său și de generațiile viitoare. În Germania a fost introdusă de Dürer, preluată apoi de Grünewald și Holbein.

Creta albă

Se găsește deasemenea în stare naturală, sub formă de calcaruri (carbonate de calciu) sau steatite, care, tăiate în bare subțiri, au fost folosite la desen. Ca material – alături de creta neagră, cărbune și sanguină – este unul dintre cele mai vechi, folosite de-a lungul istoriei. Crete albe au fost fabricate și artificial din ghips sau caolin. A fost folosită, întotdeauna la punerea luminilor, la desenele cu cărbune, cretă sau sanguină pe hârtii tonate.

Sanguina

Mineralogic, este o piatră moale, cu un conținut mare de oxid de fier. Deși culoarea roșie, prin simbolistica ei, a jucat un rol important în istoria societății omenești, sanguina, ca mijloc de desen, a fost folosită destul de târziu. Cennini, în partea doua, capitolul XLII, a tratatului său scrie: „Roșul care se numește amatisto este o culoare naturală, care se trage dintr-o piatră foarte tare și solidă”.... și mai departe: „Culoarea aceasta e bună pentru lucrări pe zid, în fresco. Și dă o culoare ca a cardinalilor, sau violet, sau ca a lacului. Nu e bună de folosit la alte lucrări, sau amestecată cu cleiuri”.

Abia Leonardo va introduce în practica curentă folosirea sanguinei, prin studiile făcute pentru „Ecvestra” și „Cina”. Poate fi marcat ca eveniment, prin ea își face apariția culoarea în desen. (26) Au fost apreciate calitățile sanguinei, posibilitățile modulării liniei, a unui modelaj fin a umbrelor, ce oferea desenelor eleganță și rafinament. Artiști ca Leonardo, Rafael, Michelangelo etc. au creat capodopere cu acest material. Nu a fost agreată de Dürer. Va fi folosită pe larg în manierism și baroc prin tehnica „celor două și trei creioane”. Se răspândește în Franța și Țările de Jos.

Pensula și laviul

Ca și trestia, pensula a fost creată și folosită încă din zorii civilizației. Fabricată din păr moale sau tare, adosat unei cozi din lemn pentru o ușoară manevrare, pensula, de-a lungul mileniilor, a fost un instrument foarte uzitat. Cu o pensulă subțire se pot trasa linii, cu una lată se pot așterne suprafețe. Este mai „mlădioasă” decât pana, de multe ori a însoțit-o pe aceasta.

În cartea sa „Arta desenului”, Walter Koschatzky clasifică posibilitățile de folosire a pensulei în desenul pe hârtie:

– Ca modelator al desenului cu pana, prin așezarea de accente, laviuri ușoare sau sublinieri de umbre.

– Desenul din linii executat cu o pensulă cu vârf, volumul reieșind din încrucișări de hașuri (putem adăuga că în acest procedeu Dürer a rămas neîntrecut).

– Desenul în clătonat. Se obține efectul de clătonat în Veneția, l-a dus pe secolul al XVI-lea și alți maeștri.
– Desenul cuprinsuri, de la cele mai simple. Acestea au fost folosite în Renaștere. Parte din altele au fost inventate în Manierism și Baroc.

În paginile următoare sunt prezentate cele mai importante



106
 ... cu cărbunele mai ales în
 ... iar după exemplul său și de generațiile
 ... introdusă de Dürer, preluată apoi de Grünewald
 ... în stare naturală, sub formă de calcaruri (carbo-
 ... care, tăiate în bare subțiri, au fost folosite la
 ... de creta neagră, cărbune și sanguină – este unul
 ... site de a lungul istoriei. Crete albe au fost fabri-
 ... sau caolin. A fost folosită, întotdeauna la punerea
 ... cărbune, cretă sau sanguină pe hârtii tonate.

...tră moale, cu un conținut mare de oxid de fier.
 ...mbolistica ei, a jucat un rol important în istoria
 ...na, ca mijloc de desen, a fost folosită destul de
 ...ua, capitolul XLII, a tratatului său serie: „Roșul
 ...te o culoare naturală, care se trage dintr-o piatră
 ...mai departe: „Culoarea aceasta e bună pentru
 ...dă o culoare ca a cardinalilor, sau violet, sau ca
 ...sit la alte lucrări, sau amestecată cu cleiuri”.
 ...uce în practica curentă folosirea sanguinei, prin
 ...stra” și „Cina”. Poate fi marcat ca eveniment,
 ...area în desen. (26) Au fost apreciate calitățile
 ...lării liniei, a unui modelaj fin a umbrelor, ce
 ...și rafinament. Artiști ca Leonardo, Rafael,
 ...podopere cu acest material. Nu a fost agreată
 ...în manierism și baroc prin tehnica „celor două
 ...te în Franța și Țările de Jos.

... creată și folosită încă din zorii civilizației.
 ...te, adosat unei cozi din lemn pentru o ușoară
 ... mileniilor, a fost un instrument foarte uzi-
 ... trasa liniei, cu una lată se pot așterne supra-
 ...tă pana, de multe ori a însoțit-o pe aceasta.
 ...r”, Walter Konchatzky clasifică posibilitățile
 ...l pe hârtie:

... cu pana, prin așezarea de accente, laviuri

... cu o pensulă cu vârf, volumul reieșind din
 ...luga că în acest procedeu Dürer a rămas

– Desenul în clar-obscur cu un ton închis și alb, cu pensula pe un fond tonat. Se obțin efecte de relief. În 1506, Dürer a cunoscut acest procedeu la Veneția, l-a dus peste Alpi, fiind apoi adoptat de artiștii din „Școala dunăre-ană” și alți meștri germani și elvețieni.

– Desenul cu pensula, ca o acuarelă monocromă, pe hârtie albă, cu laviuri, de la cele mai fine până la umbrele cele mai accentuate.

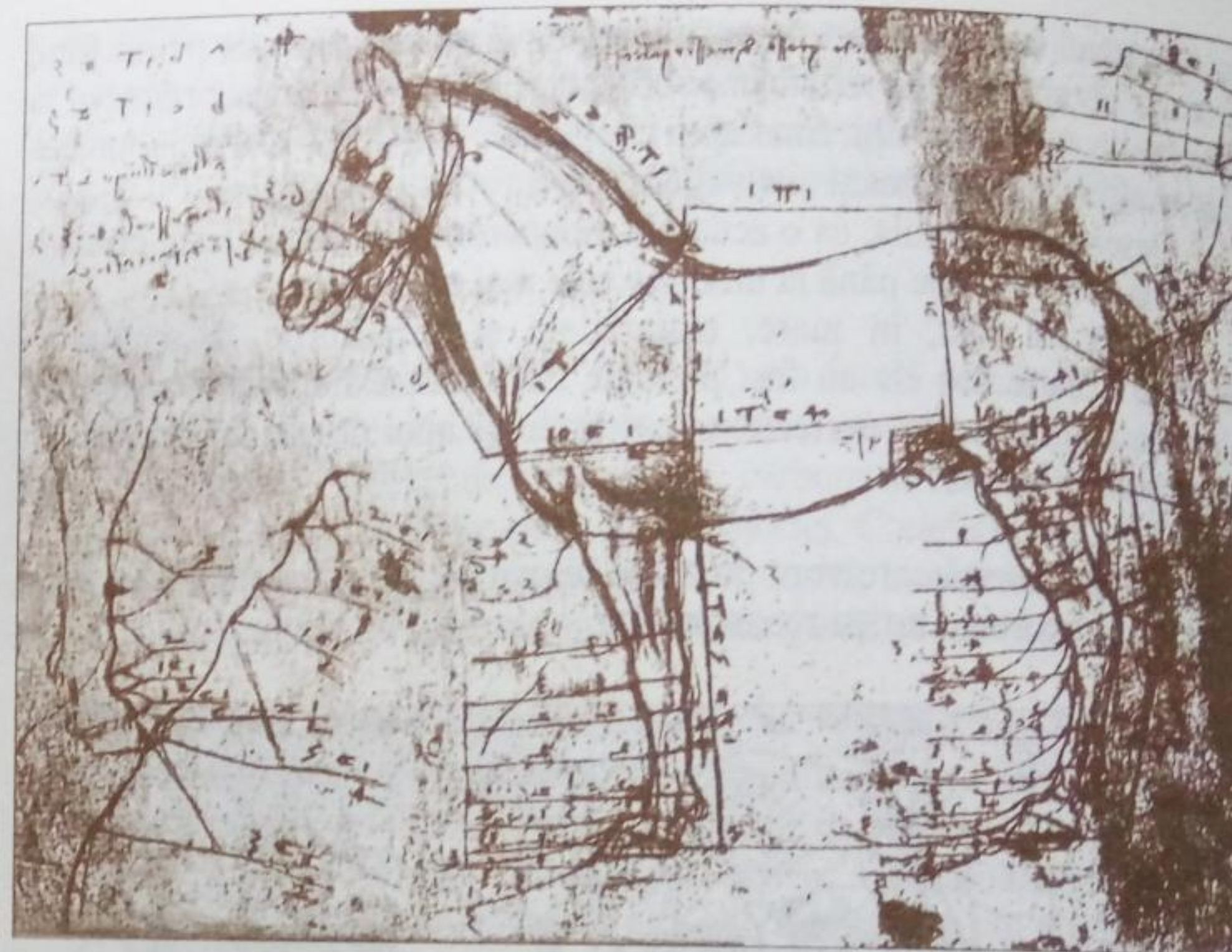
Acestea au fost, în mare, materialele și suporturile desenului în Renaștere. Parte din ele au fost preluate din tradiția atelierului medieval, altele au fost inventate, perfecționate și preluate apoi de generațiile noi din Manierism și Baroc.

În paginile următoare vom prezenta câteva lucrări din opera desenată a celor mai importanți artiști renașcențiști.



Leonardo,
 Schiață pentru o madonă
 Studii de capete.
 Pană și cerneală maronie pe hârtie
 1478.
 Windsor Castle

Leonardo,
*Studiu cu măsuri
și proporții ale calului*
Mină de plumb pe hârtie.
Windsor Castle.



Leonardo,
Studii de cai.
Mină de plumb pe hârtie
albastră.
Windsor Castle.



Pentru statuia ecvestră a lui
Sforza, deși a avut exemple
ilustre în acest domeniu
(Marc Aureliu,
Gattamelata, Colleoni),
Leonardo a recurs
la sursele naturii.
În acest sens a studiat caii
din grajdurile lui Galeazzo di
Sanseverino, ginerele lui
Lodovico il Moro,
la curtea din Milano.



Leonardo,

*Schițe de fizionomie.*Pană cu cerneală maronie pe hârtie,
1, 2, 3, 5, 6.

Sanguină pe hârtie, 4.

Biblioteca Ambrosiana, Milano

British Museum, Londra

Metropolitan Museum, New York

Accademia, Veneția.



Leonardo,
Alegoria navigației pe fluviu
1513.
Sanguină pe hârtie gri,
17 / 28 cm.
Windsor Castle.

Leonardo,
Deluviu. 1515
Cretă neagră și cerneală
neagră.
Windsor Castle.



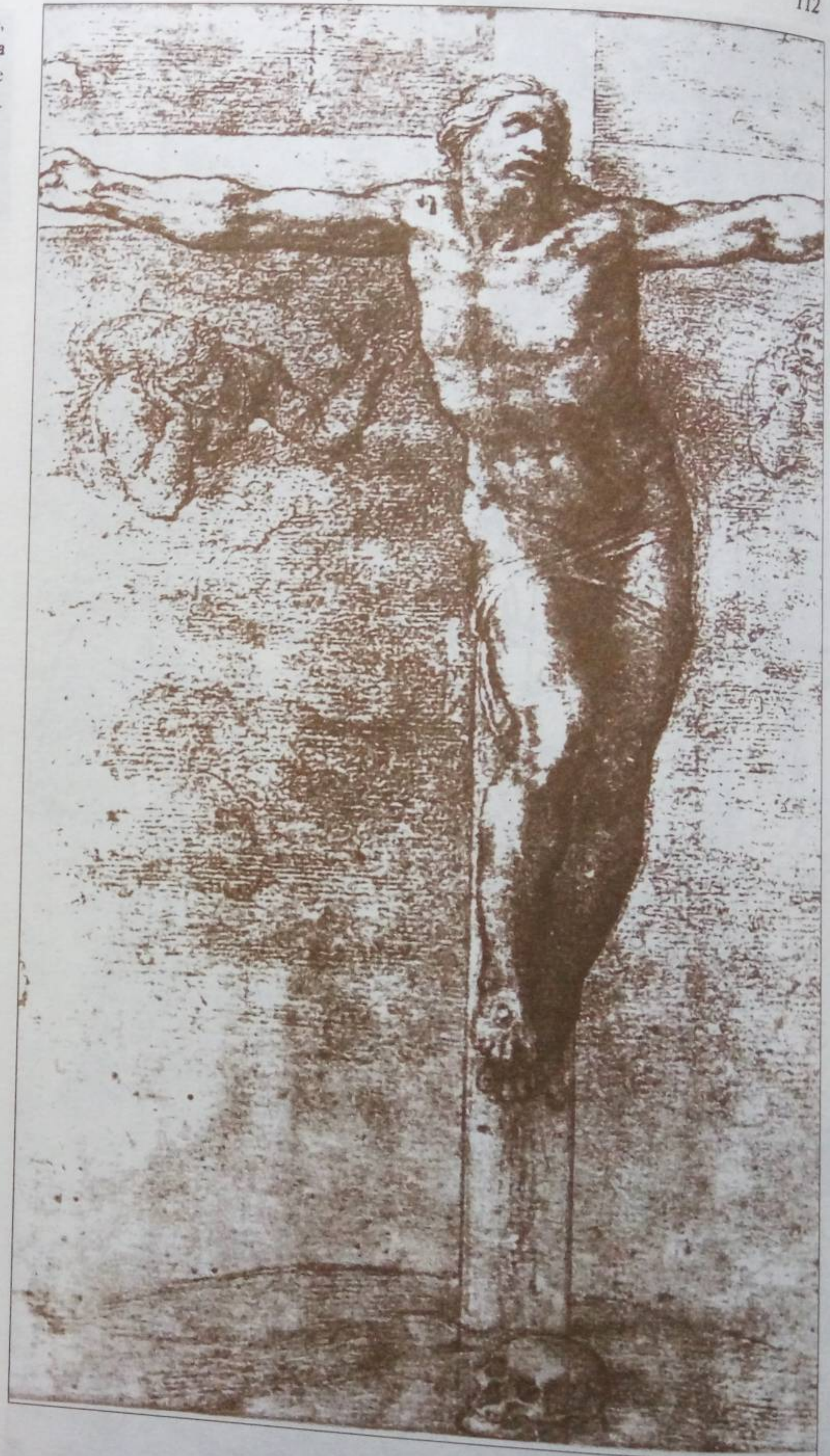
Michelangelo,
Desen pentru fortificațiile de la Porta al Prato,
peste
alte desene.
Sanguină, cretă neagră, pană, laviu maroniu,
56,2 / 40,7 cm.
Casa Buonarroti, Florența.





Michelangelo,
Madona cu pruncul
Pană pe hârtie,
37,9 / 18,7 cm.
Albertina, Viena.

Michelangelo,
Crucifix pentru Vittoria Colonna
Cretă neagră pe hârtie
British Museum, Londra.





Michelangelo,
Buna Vestire
 1550
 Cretă neagră pe hârtie,
 28 / 19 cm.
 British Museum, Londra.



Rafael,
Studiu pentru un personaj îngenuncheat,
Pană pe hârtie,
39,5 / 25,9 cm.
Ashmolean Museum,
Oxford.

Rafael,
Studiu pentru o Sibilă
Pană pe hârtie
27,9 / 17,2 cm.
Albertina, Viena.

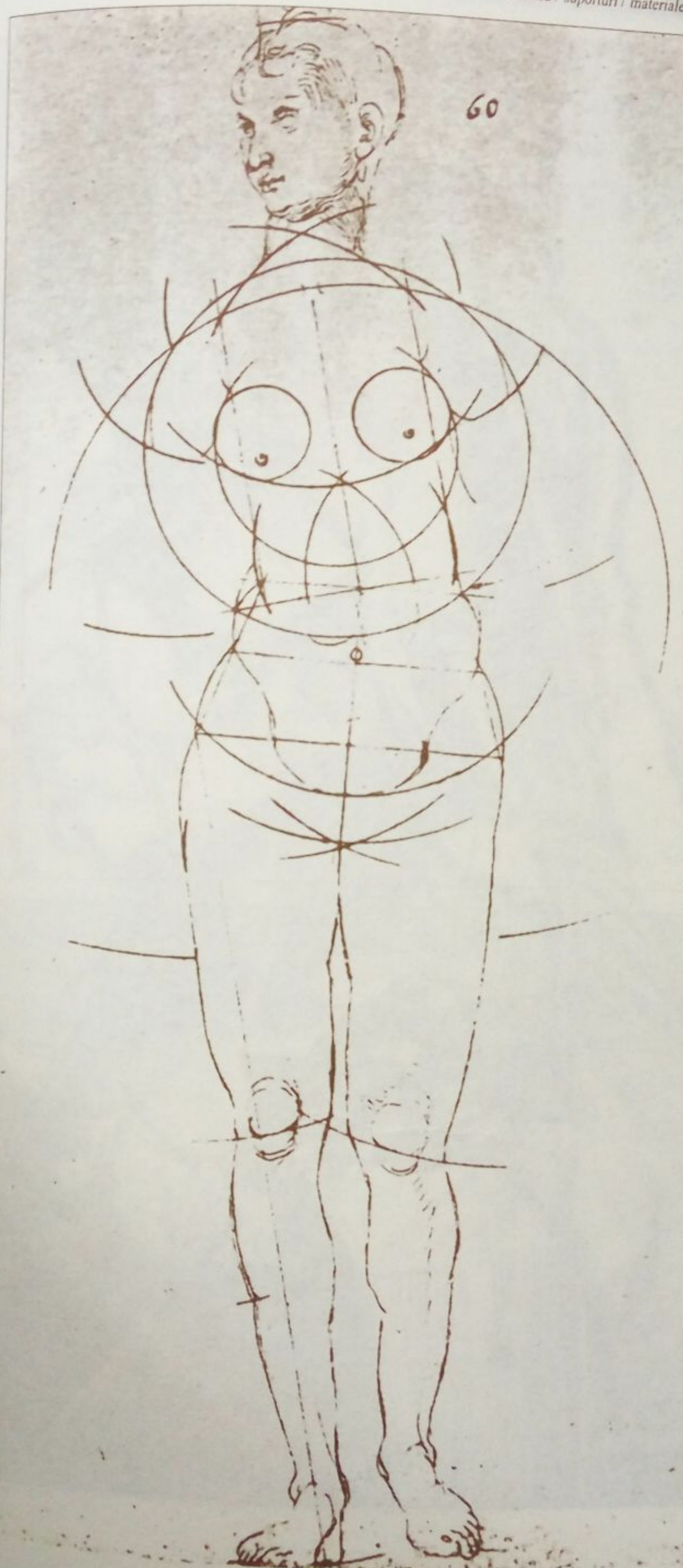




Rafael,
Studiu
Sanguină 25,7 / 16,4 cm.
Teyler Museum, Haarlem.

Dürer,
Studiu de nud
 Pană, fondul închis cu pensula
 23,6 / 9,6 cm.
 Lubomirski Museum, Lwow.





Dürer,
Nud feminin din față
 Pană pe hârtie
 29 / 18,8 cm.
 Sächsische Landesbibliothek,
 Dresda.

Dürer,
Portretul lui Willibald Pirckheimer
1503
Cărbune pe hârtie.
28,1 / 20,8 cm.
Kupferstichkabinett, Berlin.



Dürer
Studii de mâini
Desen cu penoul pe hârtie albăstrăie venețiană,
luminat cu albi.
24,8 / 41,6 cm.
Colecția Blum, Braunschweig.





118



119

DESENUL / estetica / suporturi / materiale

Dürer,
Portretul mamei
Cărbune pe hârtie,
42,1 / 30,3 cm.
Kupferstichkabinett, Berlin.

După ansamblul expunerii până la rândurile de față, putem sublinia că Renașterea începută în Italia, la Florența, la jumătatea sec. XV, atinge apogeul la începutul sec. XVI și spre mijlocul acestuia, se extinde în toată Italia și la nord de Alpi.

Noutățile structurale ce s-au produs au fost întoarcerea la arta clasicismului greco-roman și studiul naturii pentru a întruchipa această nouă artă.

Noul tip de reprezentare artistică, apreciat în epocă, a atins punctul culminant prin arta lui Michelangelo (Vasari). Este în același timp și punctul maxim la care a ajuns dialogul cu natura. Artiștii care au activat în jurul anului 1500 au creat valori ce au fundamentat definitiv gustul modern. Artistul devine conștient de posibilitatea progresului, de înrudirea artei cu știința și de gloria ce-l așteaptă pe un maestru, care își întrece precursorii. (27)

Admirația cu care au fost înconjurați corifeii – Leonardo, Michelangelo și Rafael – a răsplătit realizările lor în pictură, sculptură, desen și arhitectură. O pleiadă de discipoli au învățat din arta lor sau pur și simplu au căutat să le imite stilul.

După conceptul renascentist, opera de artă este un produs, bazat în elaborarea lui pe cunoștințe profunde în ce privește redarea figurii umane, reprezentată într-un spațiu real cu deliciul unor dificultăți, voit propuse spre a demonstra știința artistului, totul realizat cu înalte cunoștințe de meșteșug artistic, într-un cadru „terminat” până la cele mai mici detalii.

La începutul sec. XVI frenezia pentru desăvârșitul caracter al artei antice ajunge pentru prima dată la o stagnare. Artiștii încep să recunoască că opera lor e pe punctul de a întrece exemplul antic. Deși în plină maturitate creatoare, în activitatea celor trei mai sus amintiți încep să apară atitudini surprinzătoare, ce par să perturbe desfășurarea de până atunci a actului lor creator. La Leonardo se observă apariția unei anumite instabilități. Deși a cules laude cu Sf. Ana și a început lucrarea în marea sală din Palazzo Vecchio, pe la 1504 își folosește întreg timpul în studiul zborului păsărilor și în rezolvarea unor probleme de geometrie. Neglijază termenele contractuale ale lucrărilor artistice în favoarea unor studii științifice pe care le vroia ordonate într-un sistem.

Lumina, căreia i-a acordat o atenție deosebită în cercetările sale, o reduce acum la efecte ciudate în favoarea umbrei „dulci” ce învăluie figurile în mister. Îl interesează zidurile impestrițate cu felurite pete, ori pietre felurite colorate și notează: „că de vei avea de născocit vreun peisaj, vei putea vedea în aceste reprezentări tot felul de peisaje împodobite cu munți, râuri, stânci, copaci, șesuri întinse, văi și dealuri; vei mai putea vedea feluri de bălți, atitudini stranii cu expresii de o clipă, figuri, straie și nenumărate lucruri ce le poți aduce la o formă conturată și bine întocmită”. (28)

Desenele de capete de caracter, cu interesul pentru psihologia umană, sunt și ele o altă direcție față de canonul clasic al proporțiilor feței. Erau materiale menite să ilustreze un tratat de fizionomie.

Volumul mare de însemnări și desene dedicate mișcării fluidelor, era o temă fundamentală în opera lui Leonardo, ce s-a finalizat apoi spre sfârșitul vieții, cu desene ce reprezentau cataclisme și dezlănțuiri ale naturii.

27) Gombrich, E. H.
Normă și formă.
Ed. Meridiane, București, 1981
p. 164

28) Leonardo
Tratatul despre pictură
Partea a II-a
Paragraful 63 p. 43.

Rafael
ul celor m
a alcătuit
bucura în

Este e
rațiile u
numai fo
maestri in
găsește s

Rafael
timpul i-
simțeau u

Este u
mis lui R
cipolii ex
frecventă

Michel
cuprins d
sale, ce s
instabile,
le realiza
de acest

Apare
schitate,
(„Sf. Mat

Forme
opun figu
Rondanin

În ultim
ste a obie
nou ce pu
ralistă.

Desen
tă această
șovăitoare

Conce
acesteia.
formale,

Gian L
„Trattato
Pittura”, i
Lomazzo,
rani.

ii până la rândurile de față, putem sublinia că la Florența, la jumătatea sec. XV, atinge apogeele mijlocul acestuia, se extinde în toată Italia

u produs au fost întoarcerea la arta clasicismului pentru a întruchipa această nouă artă.

rtistică, apreciat în epocă, a atins punctul culmi- (Vasari). Este în același timp și punctul maxim ra. Artiștii care au activat în jurul anului 1500 au definitiv gustul modern. Artistul devine conști- u, de înrudirea artei cu știința și de gloria ce-l întrecede precursorii. (27)

înconjurați corifeii – Leonardo, Michelangelo le lor în pictură, sculptură, desen și arhitectură. ătat din arta lor sau pur și simplu au căutat să

st, opera de artă este un produs, bazat în elabo- ofunde în ce privește redarea figurii umane, l cu deliciul unor dificultăți, voit propuse spre otul realizat cu înalte cunoștințe de meșteșug t“ până la cele mai mici detalii.

ezia pentru desăvârșitul cracter al artei antice agnare. Artiștii încep să recunoască că opera lor ul antic. Deși în plină maturitate creatoare, în nintiți încep să apară atitudini surprinzătoare, ce până atunci a actului lor creator. La Leonardo se nstabilități. Deși a cules laude cu Sf. Ana și a din Palazzo Vecchio, pe la 1504 își folosește păsărilor și în rezolvarea unor probleme de geo- ntractuale ale lucrărilor artistice în favoarea unor ondate într-un sistem.

o atenție deosebită în cercetările sale, o redu- voarea umbrei „dulci“ ce învăluie figurile în impestrițate cu felurite pete, ori pietre felurit avea de născocit vreun peisaj, vei putea vedea l de peisaje împodobite cu munți, râuri, stân- dealuri; vei mai putea vedea feluri de bălăii, o clipă, figuri, straie și nenumărate lucruri ce rată și bine întocmită“. (28)

acter, cu interesul pentru psihologia umană, de canonul clasic al proporțiilor feței. Erau n tratat de fizionomie.

ri și desene dedicate mișcării fluidelor, era o i Leonardo, ce s-a finalizat apoi spre sfârșitul u cataclisme și dezlănțuiri ale naturii.

Rafael, a împrumutat, în ceea ce privește desenul și coloritul „din studi- ul celor mai bune lucrări ale celorlalți maeștri (Leonardo, Michelangelo), și- a alcătuit o manieră care a fost socotită drept a sa și care s-a bucurat și se va bucura întotdeauna de prețuirea nesfârșită a artiștilor.“ (29)

Este exemplul pe care și-l doreau de urmat o seamă de artiști din gene- rațiile următoare (Lomazzo), ce credeau că marea artă poate fi realizată numai folosind știința desenului, a culorii și a compoziției, a mai multor maeștri importanți. Este o primă teză, prin care metoda de învățare nu își mai găsește sursa în natură, ci direct în artă.

Rafael a avut întotdeauna un număr de discipoli în atelierul său, care cu timpul i-au devenit colaboratori. „Toți cei care lucrau în tovărășia sa, se simțeau uniți într-o bună înțelegere“, (Vasari).

Este un episod cu totul nou în viața atelierelor din epocă. Aceasta i-a per- mis lui Rafael să facă față invaziei de comenzi, el elabora proiectele, iar dis- cipolii executau comenzile după aceste proiecte. Va deveni o practică frecventă în atelierelor maeștrilor barocului (Rubens).

Michelangelo după terminarea frescelor de pe bolta Sixtinei, este cuprins de frământări și neliniști ce se vor reflecta în atitudinile figurilor sale, ce sunt din ce în ce mai torsionate (o dezvoltare a contrapostului), mai instabile, „serpentine“, mobile ca o flacăra (statuia „Victoria“ sau desene- le realizate pentru Sebastiano, pentru fresca „Biciuirea lui Christos“, pictată de acesta la San Pietro in Montorio din Roma).

Apare la el interesul pentru „non finito“. Părți din lucrare rămân doar schițate, ele punând în mai mare evidență, părțile finisate. („Sf. Matei“, „Captivii“, „Ziua“) (30).

Formelor eroice, supranaturale, din perioada „Judecății de apoi“, li se opun figuri simple („Pieta“ din Domul din Florența), aproape gotice („Pieta Rondanini“), străbătute de un tragism interior.

În ultima perioadă a vieții Michelangelo, contrar conceptelor renascenti- ste a obiectivismului imaginii despre lume, a optat pentru un concept artistic nou ce pune pe prim plan emoția trăirii interioare arta lui devenind anti-natu- ralistă.

Desenele sale ultime la polul opus teribilismului său din tinerețe reflec- tă această trăire, ele sunt mai „impresioniste“, cu linii căutătoare, aproape șovăitoare în circumscrierea și definirea formei.

Conceptele Renașterii se prăbușesc, artiștii pierd sprijinul preceptelor acesteia. Se caută noi obiective în virtuozitatea artistică sau noi rezolvări formale, ce au dus la apariția de noi teorii manieriste. (31)

Gian Paolo Lomazzo și Federico Zuccaro, sunt noii teoreticieni, primul cu „Trattato dell' Arte della Pittura“, dar mai ales cu „Idea del Tempio della Pittura“, iar Zuccaro cu „L'Idea de' pittori, scultori et architetti“. Tratatul lui Lomazzo, o operă stufoasă și confuză, nu a fost prea bine primit de contempo- rani.

29) Vasari Giorgio
Viețile pictorilor, sculptorilor
și arhitecților.
Vol. II
„Raffaello da Urbino“
p. 113.

30) Chastel André
Artă și umanism la Florența
pe vremea lui Lorenzo
Magnificul
Ed. Meridiane, București, 1981.
Vol. II
p. 324-356.

31) Dvorák Max
Scrieri despre artă
Ed. Meridiane, București,
1983. p. 428-435.

32) Klein Robert
Forma și inteligibilul
 Ed. Meridiane, București, 1977
 p. 252-267.

33) Lomazzo Gian Paolo
Ideea Templului picturii.
 Cap. XVII „Despre cele 7 părți sau genuri
 ale formei.”
 p. 142-143.
 Din volumul *Manierism artă și teorie.*
 Ed. Meridiane, București, 1982.

34) Hocke Gustav René
Lumea ca labirint.
 Ed. Meridiane, București, 1973
 p. 88-96.

Bronzino
Bărbat cu o armă.
 Creion negru pe hârtie,
 38,5/25,5 cm.
 Louvre, Paris



„Idea” este mult mai importantă pentru precizia cu care formulează problemele esențiale ale conceptului artistic al epocii. Fiind gândită la început ca a opta carte din „Trattato della Pittura”, devine o carte de sine stătătoare, în textul căreia sunt răsturnate ideile tradiționale despre imitație, canonul frumuseții, mitul picturii ca știință.

Apare ceva nou: se recunoaște MANIERA personală ca un dat pozitiv. Vede în manieră o expresie a temperamentului. Astfel, apar la maeștri deosebiri de exprimare ce nu știrbesc măreția lor.

Pentru „Templul picturii” propune șapte guvernatori: Michelangelo, Rafael, Leonardo, Gaudenzio, Polidoro, Mantegna și Tizian.

Ei sunt asociați cu cele șapte planete și sunt reprezentanții simbolici ai unor familii de spirite.

Este recunoscută pluralitatea perfecțiunilor, a frumuseților obiective și deosebirea stilurilor personale, explicate prin temperament. (32)

În educația unui tânăr pictor Lomazzo vede necesară, alegerea unui maeștru ca model, al cărui geniu să se potrivească cu vocația elevului, iar câștigarea îndemnării, va duce la înflorirea talentului înăscut.

El visează la un eclecticism superior, rezultat din colaborarea măestriilor a mai multor artiști: „Voi spune însă, după părerea mea, cine ar dori să alcătuiască două tablouri întru totul desăvârșite, de pildă unul cu Adam și altul cu Eva, care sunt două figuri cât se poate de nobile, ar trebui să-i dea lui Michelangelo să-l deseneze pe Adam și lui Tizian să-l coloreze, luând proporțiile și potrivirea de la Rafael; iar Eva să fie desenată de Rafael și colorată de Antonio da Correggio: căci acestea două ar fi cele mai bune tablouri din câte s-ar putea face pe lume”. (33)

Cei șapte guvernatori sunt modele spirituale, dar și realități istorice, ceea ce duce la ideea unirii teoriei artelor cu istoria și critica.

Tratatul „L'Idée de' pittori, sculptori ed architetti” Federico Zuccaro l-a alcătuit în decursul activității sale la Academia Romană San Luca.

După el, ideea naște un „concetto” (concept), care apoi naște în artist o imagine preexistentă (disegno interno), care este realizată într-un desen exterior (disegno esterno). (vezi pag. 26)

Zuccaro numește trei forme de desen exterior, de concetto:

- 1- Disegno naturale – desenul după natură.
- 2- Disegno artificiale – desenul prin transformarea naturii într-o imagine spirituală proprie.
- 3- Disegno fantastico-artificiale – desenul ciudat, născocit din fantezie.

Desenul după natură, este desigur folositor pentru instrucție, dar nu reprezintă forma cea mai înaltă a împlinirii artistice.

Cel mai important, pentru realizarea „marei arte”, este „disegno artificiale”, ce permite prelucrarea adevărului natural prin imaginarul subiectiv, prin poezie.

„Disegno esterno fantastico” este produsul fanteziei dezlănțuite și reprezintă de fapt „puterea inventivă” a artei. Astfel, arta poate reprezenta orice prin orice. (34)

M
 acum
 TE A
 ritate
 Balda
 Op
 reflect
 feci
 Flo
 serie c
 riști:
 Arcim
 În
 turi sp
 - C
 - C
 - D
 - F
 - C
 - P
 Per
 Prin ac
 concep
 la Font
 și Rom
 tant ro
 răspânc
 Nou
 Dou
 - 1)
 lor în n
 - 2)
 Cun
 fantezie
 geomet
 dalurile
 Ordinea
 În c
 Vasari în
 unde se
 Bolo
 favoriza
 Carracci
 Europa.
 Fede
 pe func
 „Compa

Maniera și *concetto*-ul au dus la răsturnarea clasicului, a relației până acum normală între formă și conținut. MANIERA ESTE O PREȚIOZITATE A STILULUI, o subliniere a rafinamentului născut în perioada de maturitate a Renașterii. („Libro del Cortegiano“, scrisă în 1518 de către contele Baldassare Castiglione, a contribuit în bună măsură la aceasta).

Opera de artă este de acum rezultatul performanței unui virtuoz, ce se reflectă prin STILUL său. Apare obsesia stilului, al stilului personal și a perfecționării acestuia.

Florența și Roma au fost cele două centre ce au cultivat maniera, iar o serie de artiști din a doua generație a sec. XVI au fost enumerați ca manieristi: Giulio Romano, Parmigianino, Pontormo, Bronzino, Rosso, Arcimboldo, Volterra, Beccafumi, Vasari etc.

În urma studiilor întreprinse asupra acestei epoci s-au putut stabili trăsături specifice ce se regăsesc în lucrările manieristilor:

- Contururi accentuate ale formelor și un modelaj riguros al acestora.
- O accentuată spațialitate a cadrului.
- Deformarea și alungirea figurilor.
- Figuri serpentine.
- Game de culori reci.
- Plasarea acțiunilor în situații atmosferice deosebite: furtună, ceață.

Performanța manierismului a fost recunoașterea multitudinii stilurilor. Prin aceasta poate fi considerat ca un precursor al postmodernismului. Noul concept se răspândește în toată Europa. Se remarcă Țările de Jos, Școala de la Fontainebleau, curtea lui Rudolf al II-lea la Praga. (35) Pe lângă Florența și Roma secolului XVI, Bologna și Mantova au jucat de asemenea un important rol în dezvoltarea artei manieriste și apoi a barocului, participând la răspândirea lor în Italia și Europa.

Noua generație de artiști trăia în umbra marilor înaintași.

Două erau căile pentru formarea tinerei generații:

- 1) Însușirea ideilor și tehnicilor de lucru ale înaintașilor și ordonarea lor în norme de lucru. Aceasta se realiza în academiile timpului.
- 2) Calea liberă ce cultiva excentricitatea, dorința expresă de a șoca.

Cum am arătat mai înainte la trăsăturile specific manieriste, jocul liber al fanteziei ocupă locul rigorii clasice, echilibrul static cedează în fața mișcării, geometria secretă este încurcată de o mulțime de linii direcționale, fundalurile nu mai localizează compoziția, ele devin nebuloase sau chiar negre. Ordinea și claritatea Renașterii sunt înlocuite de vâltoarea manieristă.

În ce privește academiile – în afara celei de la Florența, înființată de Vasari în 1563 – la Bologna, în 1585 familia Carracci întemeiază o academie, unde se predau lecții de practică și teorie artistică.

Bologna, fiind un important nod în drumurile dintre nord și Roma, a favorizat dezvoltarea academiilor, dar mai ales a permis artiștilor din familia Carracci (Lodovico, Annibale și Agostino) să-și exporte arta în Italia și toată Europa. (36)

Federico Zuccaro întemeiază în 1593, la Roma, Accademia di San Luca, pe fundamentele corporației pictorilor, sculptorilor și arhitecților „Compagna dei virtuosi“, înființată în 1542.



Pontormo

Alegorie

Creion negru 35,3/26,2 cm. Kunsthalle, Hamburg.

35) Bousquet Jaques

Malerei des Manierismus

die Kunst Europas von 1520-1620.

Ed. Bruckmann, München, 1985., p. 11-14.

36) Fleming William

Arte și idei, Ed. Meridiane, București,

1983, p. 26-30

Zuccaro

Grupă de figuri

Sanguină și acuarelă roșie

pe hârtie. 39,7 / 30,8 cm. Uffizi, Florența.





Annibale Carracci
Studiu.
Sanguină. 31,4/27,5 cm.
Uffizi, Florența.

37) Ibidem
p. 36-37.

38) Tatarkiewicz Władysław
Istoria esteticii
Ed. Meridiane, București,
1978 p. 245.

39) Bousquet Jacques
*Malerei des Manierismus,
die Kunst Europas von
1520-1620.*
Bruckmann, München, 1985
p. 18-19.

Lodovico Carracci
Studiu de tors de bărbat
Creion negru pe hârtie albastră,
24,6/23,8 cm.
Muzeul Național de Artă,
Budapesta.

Veneția, loc de răscruce al curenților nu numai artistice din nordul și centrul Italiei, dar și din toată Mediterana și nordul Europei, a fost creuzetul unde s-a clarificat arta lui Tizian, Tintoretto, Veronese, Bassano și noua direcție – Barocul. (37) Prin Veneția, Barocul se răspândește în Spania (El Greco), Țările de Jos (Rubens), Franța, Germania, în general în toată Europa.

Władysław Tatarkiewicz în „Istoria esteticii” susține că între 1525 și 1600 în Italia au existat trei direcții artistice: manierist, clasic și baroc.

Manierismul s-a manifestat în Italia centrală, clasicismul a fost continuat de discipolii lui Rafael la Roma, iar Barocul a fost promovat la Veneția în cele două versiuni: cea dinamică a lui Tintoretto, și cea bogat-decorativă a lui Veronese. (38)

Crearea unei noi stabilități în arta apuseană prin Baroc ca un nou mod de manifestare a unui nou academism, nu a acționat decât un secol. O dată cu apariția preromanticilor din sec. XVIII, crusta clasică se fisurează și începe vâltoarea căutării de stiluri, iar rapiditatea schimbărilor au asigurat unitatea artei din sec. XV până în prezent.

La începuturile unui stil, sensurile încă neformate își caută suportul în prezența unor mijloace de expresie restrânse. Toate forțele sunt concentrate în găsirea formei reprezentative, stilul rămânând mai departe restrâns și puternic. Din momentul când este recunoscută forma specifică, începe suma de variante ale formei, ce face să persiste stilul până la stingerea lui. Ceea ce la început pare a fi erezie, este de fapt progresul. (39)

Romantismul, Realismul, Impresionismul, Simbolismul, Cubismul, Expresionismul, Suprerealismul, Artă abstractă etc. sunt confirmarea impulsurilor pornite în sec. XVI și sunt momente ale continuității manierismului.



În ex
tică și te
înaltă a
manieris

Deși
anti-bar
clasică
comertu
dezi ital
desene c
ri indien
Iacob Is
„geneal
Rembra
Uffenba
Grünw

De c
dr. Gheo
sa opus
al tutur
dorința
umane
speculat
artistul
un nonc
contemp
și latur
prin car
Rembra
lului, s

Ca p
desene
Rembra
mai intr
acelui „
roluri p
timpul

Exis
îndreap
scene d
din via
Ren
profund

și nordul Europei, a fost creuzetul unde s-a
Veronese, Bassano și noua direcție – Barocul.
pândește în Spania (El Greco), Țările de Jos
neral în toată Europa.

„Istoria esteticii” susține că între 1525 și
tii artistice: manierist, clasic și baroc.
Italia centrală, clasicismul a fost continuat
iar Barocul a fost promovat la Veneția în
a lui Tintoretto, și cea bogat-decorativă a

ta apuseană prin Baroc ca un nou mod de
n, nu a acționat decât un secol. O dată cu
XVIII, crusta clasică se fisurează și începe
oiditatea schimbărilor au asigurat unitatea

urile încă neformate își caută suportul în
e restrânse. Toate forțele sunt concentrate
stilul rămânând mai departe restrâns și
recunoscută forma specifică, începe suma
ersiste stilul până la stingerea lui. Ceea ce
fapt progresul. (39)

presionismul, Simbolismul, Cubismul,
abstractă etc. sunt confirmarea impulsurilor
e ale continuității manierismului.



4 REMBRANDT

În excursul nostru spre sec. XX. privind desenul în dezvoltarea sa este-
tică și tehnică, Rembrandt reprezintă un reper de maximă importanță, ce se
înalță aproape insurmontabil deasupra torentului general post renescentist-
manierist-baroc.

Deși a trăit și activat în plină desfășurare a barocului, Rembrandt este
anti-baroc, precum este și anti-clasic, cu toate informațiile sale despre arta
clasică italiană pe care a cunoscut-o nu din călătorii, ci din colecții și
comerțul de artă din Amsterdam și din mediul său de trai printre artiștii olandezi
italienizați. El însuși a posedat o bogată colecție de tablouri, gravuri și
desene olandeze, germane și italiene (în colecție au figurat chiar și miniatu-
ri indiene). Chiar și formația sa artistică și-o face la doi meșteri italienizați:
Jacob Isackszoon van Swanenburgh și Pieter Lastman. Urmărind arborele
„genealogic” al educatorilor artistici de-a lungul generațiilor, constatăm:
Rembrandt a fost elevul lui Lastman, care la rândul său a fost elevul lui
Uffenbach, acesta a fost elevul lui Grimmer, care a învățat la Matthias
Grünewald! (1)

De o sinteză aparte este fragmentul din „Antropologia artistică” a prof.
dr. Gheorghe Ghițescu: „Puterea de intuiție a lui Rembrandt a făcut din arta
sa opusul barocului, iar prin harul divin a devenit un artist al vremii sale și
al tuturor timpurilor. Reforma sa artistică are comun cu arta modernă,
dorința de a regăsi conținutul spiritual al operei prin reafirmarea valorilor
umane după o îndelungată concentrare asupra formei și după numeroase
speculații asupra elementelor excitației vizuale. De aceea Rembrandt, ca și
artistul actual, a trebuit să creeze un nou limbaj, ca și acesta a trebuit să fie
un nonconformist, deoarece dorea să exprime mai mult decât înaintașii și
contemporanii săi; ca și artistul modern, căutând esența spirituală a omului
și latura eternă a fenomenelor, a văzut omul din interior, găsind adâncimile
prin care acesta atinge supranaturalul. Ca și pentru artistul modern, pentru
Rembrandt, la un moment dat, vizibilul apare doar ca un simbol al invizibi-
lului, supra-natural și misterios.” (2).

Ca pictor, gravor și desenator, a lăsat o operă imensă. Doar corpusul de
desene poate fi comparat ca număr cu cele ale lui Leonardo și Dürer. (De la
Rembrandt au rămas cca 3000 de desene). Dintre moderni poate Picasso să
mai intre în competiție. Rembrandt a gândit prin desen. Este o exteriorizare a
acelui „disegno interno”. Marea lor majoritate sunt desene autonome, neavând
roluri pregătitoare pentru alte lucrări. Nu se cunosc până în prezent desene din
timpul uceniciei sale, probabil au fost distruse de însuși autorul lor.

Există perioade de interes în gândirea și desenul lui Rembrandt, ce se
îndreaptă fie spre peisaj (imagini din jurul Amsterdamului), fie spre nud,
scene din viața din jur sau scene biblice, ce par în ultima instanță tot scene
din viața cotidiană la care autorul a participat ca martor (3).

Rembrandt a crescut într-o familie protestantă, educat cu o cunoaștere
profundă a Bibliei. Deoarece biserica protestantă nu tolera decorații fastuoase

1) Behne, Adolf
Postfața „Rembrandt” la romanul
„Die Sendung des Rembrandt Harmenszoon van Rijn”
de Meta Scheele
Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin, 1934,
p. 337.

2) Ghițescu, Gheorghe
Antropologie artistică, Vol I
Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1979,
p. 374-375.

3) Scheidig Walter
Rembrandt als Zeichner
E. A. Seemann, Leipzig, 1962,
p. 28-31.

Rembrandt
Saskia logodnică.
Mină de argint pe pergament preparat cu alb.
18,5/10,7 cm.
Kupferstichkabinet, Berlin.



Rembrandt
Samson și Dalila
 Pană, cerneală brun închis,
 pe alocuri diluat în roșu,
 14,7/20,2 cm.
 Kupferstichkabinet, Dresda



4) Fleming, William
Arte și idei,
 Ed. Meridiane, București, 1983, p. 100.

5) Simmel Georg,
Rembrandt,
 Ed. Meridiane, București, 1979, p. 64-66.

6) Ghițescu, Gheorghe
Antropologie artistică, Vol. I
 p. 378.

se în edificiul de cult, scenele biblice pictate, gravate sau desenate de Rembrandt nu erau obiectul unor comenzi, ele erau creații libere, cu unghiuri de vedere și interpretări inedite. Mare parte dintre „modelele” figurilor reprezentate în aceste scene le întâlnea direct în peregrinările sale în gettoul din Amsterdam (4).

Georg Simmel îl numește pe Rembrandt, după producțiile sale inspirate de-a lungul unei perioade mai scurte sau mai lungi, creatorul seriilor, ce se pot recunoaște atât în cicluri de desene, dar mai ales în autoportrete (5).

Și în arta modernă „seria” va fi prezentă la o seamă de artiști. Rembrandt a lăsat cea mai bogată producție în privința autoportretului. (62 picturi, 28 gravuri și 16 desene), ce reprezintă o adevărată cercetare a figurii umane supusă timpului și condițiilor sociale.

„În acest scop, figura proprie a înlocuit pentru el tratatele asupra expresiei emoțiilor, atât de apreciate în sec. XVII, în general, și cultivate de francezi până la stabilirea unor adevărate coduri expresive, cum a fost spre exemplu idealul lui Le Brun și a celor din academia condusă de el.” (6).

Din punctul de vedere al realizării, a folosit o serie de tehnici, începând chiar cu mina de argint pe pergament preparat și a cretelor roșii și negre pe hârtie. Preferințele au mers însă spre cerneluri fluide trasate cu pene subțiri sau trestii ce lăseau urme mai pline, folosind uneori chiar bețe sau pensule consumate. A întrebuintat deasemenea pensule ascuțite de diverse dimensiuni special pentru desen sau așternerea de pete sau modelaj. De regulă folosea bistrul (vezi pag. 91), câteodată și acuarela neagră, rareori tușul.

Corecta cu alb acoperitor, așternut mai compact sau mai fluid. De multe ori intervenea și cu „modelajul” degetului. Câteodată tușa mai puternică a paniei sau trestiei este îndulcită printr-o intervenție deasupra cu o pensulă plină cu apă. A folosit și mai multe materiale pe aceeași foaie (cretă neagră,

Rembrandt
Răpirea lui Ganymed
 Pană cu cerneală maro închis,
 laviu cu pensula și intervenție cu alb,
 18,8/16,2 cm.
 Kupferstichkabinet, Dresda.



sanguină și bi
 pensulă mai „
 și în parte în r
 Suportul
 Dimensiunile
 nilor sunt sub
 Desenul lui
 pul, este mere
 nului, a anonir
 barocului, o re
 renașcentist și

Rodin, în d
 desenul lui Rem
 caz cu mai puțin
 Rembrandt sun
 agată de neregu
 umflăturile mîn
 altceva decât co
 curată din interio
 din urâtenia vizi
 grație cu Rafael.
 deplin cu cerințe



iblice pictate, gravate sau desenate de
omenzi, ele erau creații libere, cu unghi-
Mare parte dintre „modelele” figurilor
nea direct în peregrinările sale în gettoul

mbrandt, după producțiile sale inspirate
e sau mai lungi, creatorul seriilor, ce se
ene, dar mai ales în autoportrete (5).

prezentă la o seamă de artiști.

tă producție în privința autoportretului.

), ce reprezintă o adevărată cercetare a
ndițiilor sociale.

inlocuit pentru el tratatele asupra expre-

c. XVII, în general, și cultivate de fran-

ate coduri expresive, cum a fost spre

or din academia condusă de el.“ (6).

ii, a folosit o serie de tehnici, începând

t preparat și a cretelor roșii și negre pe

cerneluri fluide trasate cu pene subțiri

folosind uneori chiar bețe sau pensule

ea pensule ascuțite de diverse dimensi-

de pete sau modelaj. De regulă folosea

uarela neagră, rareori tușul.

t mai compact sau mai fluid. De multe

etului. Câteodată tușa mai puternică a

r-o intervenție deasupra cu o pensulă

ateriale pe aceeași foaie (cretă neagră,



Rembrandt
Întoarcerea fiului risipitor
Pană și pensulă cu bistru,
intervenție cu alb,
19/22,7 cm.
Teyler Museum, Haarlem.

sanguină și bistru). De asemenea unele desene sunt realizate cu o trestie sau
pensulă mai „uscată” (mai ales în faza târzie), în care linia este discontinuă
și în parte în relief (din cauza grosimii materialului folosit).

Suportul folosit este hârtia, câteodată tonată în maroniu sau gri.
Dimensiunile depășesc rar 40 cm pe latura maximă. Majoritatea dimensi-
nilor sunt sub 20 cm, câteodată chiar sub 10 cm. (7).

Desenul lui Rembrandt este sintetic și deschis, a patra dimensiune, tim-
pul, este mereu inclusă. Ca toată arta sa, este o reevaluare a umilului, a uma-
nului, a anonimatului față de grandilocvența și scenografia monumentală a
barocului, o reacție a nordului expresionist față de clasicismul antichizant
renascentist și baroc.

Rodin, în discuțiile sale despre artă cu Paul Gsell, spunea: „La fel este
desenul lui Rembrandt, total diferit de cel al lui Rafael, dar nu este în nici un
caz cu mai puține calități. Dacă liniile lui Rafael sunt moi și curate, ale lui
Rembrandt sunt câteodată tari și colțuroase. Privirile marelui olandez se
agață de neregularitățile veșmintelor, de cutele de pe fețele bătrânilor, de
umflăturile mâinilor plebee: pentru că pentru Rembrandt frumusețea nu este
altceva decât contrapunerea observată între învelișul fizic trivial cu lumina
curată din interior. Unde ar fi putut să ajungă cu această frumusețe rezultată
din urâtenia vizuală și măreție morală, dacă ar fi încercat să concureze în
grăție cu Rafael. Vedeți că desenul său este împlinit, deoarece corespunde pe
deplin cu cerințele gândirii sale.” (8).

7) Scheidig Walter
Rembrandt als Zeichner
p. 32-33.

8) Rodin, August
Die Kunst,
Gespräche des Meisters gesammelt
von Paul Gsell,
Kurt Wolf Verlag, München, 1920,
p. 75-76.

Rembrandt
Nud dormind
Pană și pensulă,
desen și laviu cu cerneală maro,
13,5/28,3 cm.
Cabinetul de stampe, Amsterdam.



Rembrandt
Nud șezând
Pană și laviu,
26,2/18,6 cm.
Louvre, Paris.



Rembrandt
Studiu de nud, 1645
Trestie și laviu,
19,8/13,3 cm.
Albertina, Viena.



Rembrandt
at următoare
XIX l-a red
a trăit, avân
ginea unui R
și-a urmat n
văzut în el
religios pro
Cercetân
va construi
propriu al l



Rembrandt a influențat gândirea artistică modernă. Deși generațiile imediat următoare au lăsat să se așterne peste opera sa un con de umbră, secolul XIX l-a redescoperit ca geniu ce a trecut peste convențiile societății în care a trăit, având doar obsesia creației. În prima parte a sec. XX a circulat imaginea unui Rembrandt neînțeles, mai ales după „Rondul de noapte”, dar care și-a urmat neobosit calea pe care o considera cea dreaptă. După anii '50 s-a văzut în el marele pictor al omului, scormonitor al psihologiei și pictorul religios profund, cu înțelegeri spirituale nelimitate față de textul biblic.

Cercetările asupra operei și omului vor fi continue, căci fiecare generație va construi din datele existente și cu propriile reacții emoționale un portret propriu al lui Rembrandt. (9)



9) Vels Heijn Annemarie
Rembrandt
Parkland Verlag, Stuttgart, 1991, p. 6

Rembrandt

Nud cu șal pe un scaun

Pană și pensulă cu bistru, laviu și în unele locuri, cretă roșie și neagră și alb, 28,5/19 cm.

Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Nud în picioare

Pană cu bistru și laviu, 27,6/13,5 cm.

British Museum, Londra.



Rembrandt
Cocioabă acoperită cu stuf
Trestie cu cerneală maro,
15,3/26,2 cm.
Ossolineum, Wrocław.



Rembrandt
Grup de case și colibe după
trecerea furtunii
Pană și laviu de bistru,
18,2/24,5 cm.
Albertina, Viena.



Rembrandt
Drum mărginit de arbori
Trestie sau coadă de pensulă cu negru-brun,
9,9/23,5 cm.
Kupferstichkabinett, Berlin.





Rembrandt
Om bătrân cu brațele deschise
Cretă neagră,
25,6/19,3 cm.
Kupferstichkabinett, Dresda.

Rembrandt
Petru la catafalcul Tobiei
Pană fină și trestie cu brun,
19/27,3 cm.
Kupferstichkabinett, Dresda.

Rembrandt
Hygieia sau Cleopatra
Sanguină,
24,5/14 cm.
Col. Otto Gutekunst, Londra.



ESTETICA, MATERIALELE ȘI TEHNICILE DESENULUI EUROPEAN ÎN SEC. XX

Pentru o privire panoramică a artei sec. XX (implicit și a desenului) este nevoie de o întoarcere cu un sfert de secol în urmă, în Franța, la Paris, unde în 1874, între 15 aprilie și 15 mai, fotografii Nadar a pus la dispoziția grupului ce va fi numit impresionist, spațiul atelierului său din Boulevard des Capucines, pentru a-și expune lucrările lor, încărcate de culoare și lumină, ce fuseseră mereu refuzate la Saloanele Oficiale. Această manifestare a constituit începutul noii arte, care în ciuda sarcasmului și batjocorei presei și a publicului neavizat, se va impune până la sfârșitul secolului. A fost o perioadă eroică a artei moderne, ce a marcat sfârșitul artei iluzioniste care, începând cu perspectiva renașcentistă, a stăpânit gândirea plastică europeană și a impus viziunea asupra formei și spațiului.

Impresionismul a constituit rădăcina din care au crescut apoi toate curentele moderne din sec. XX.

Realitatea este de acum reflectată în schimbările ei, provocate de mișcările luminii diurne, ce poate duce chiar la dizolvarea formei într-o palpitare de particole colorate în atmosferă, pregătind pasul spre arta non-figurativă. A fost eliberată culoarea, prin valorizarea ei, într-o independență ce a dus pictura la sursele ei primare: culoarea pură exprimată în forme pure.

Faptul că expoziția impresionistilor din 1874 a avut loc în atelierul fotografului Nadar nu este lipsit de importanță. Majoritatea expozanților erau prieteni cu Nadar, dar fotografia pe care o practica el nu era deloc impresionistă. Fotografia, ca tehnică ce permitea într-un timp scurt să se înregistreze imagini de o precizie maximă și rapiditatea cu care s-a răspândit în societate, a avut o mare influență asupra orientării picturii și a curentelor artistice legate de impresionism.

O dată cu perfecționarea fotografiei, aceasta a preluat o serie de prestații sociale ale picturii (portretul, vederi urbane, reportaje etc.) și a determinat ca pictura prin unicatul produsului ei să se adreseze unei elite restrânse. De aici concluzia:

– Artă este o activitate spirituală ce nu poate fi înlocuită de un produs mecanic.

– Eliberându-se pictura de obligațiile cotidiene de a reprezenta „adevărul” (natura) se poate îndrepta de acum încolo, spre pictura pură și să producă valori ce nu pot fi realizate în alt mod. În ultima parte a sec. XIX erau și printre artiști, mulți care cochetau cu noua tehnică, ce reda natura printr-un conglomerat de pete valorate fără desen. (Courbet și Lautrec s-au inspirat din fotografii, Degas a manevrat el însuși aparatul de fotografiat.) Fotografia a permis înregistrarea unor detalii schimbătoare, a putut fixa stadii ale corpurilor în mișcare, pe care ochiul uman, în rapiditatea succesiunii, nu le putea înregistra. A contribuit și la o nouă viziune compozițională de încadrare și succesiune a planurilor și chiar la apariția decupajului (Degas).

M
artiștil
ante în
și Sisle
Cu
influen
Para
vibrație
imaginii
În cr
corpusul

Deser
oricărei i
demonstre
Israels sau
Cu căr
material va
peisaje sau
noaște lupt
Liniile s
realizată din
derea sa în t



Oramă a artei sec. XX (implicit și a desenului) este un sfert de secol în urmă, în Franța, la Paris, unde și 15 mai, fotografii Nadar a pus la dispoziția grupărilor, spațiul atelierului său din Boulevard des Capucines, lucrările lor, încărcate de culoare și lumină, au fost prezentate la Saloanele Oficiale. Această manifestare a conștientizat că în ciuda sarcasmului și batjocorei presei și a impunerii până la sfârșitul secolului. A fost o perioadă de renaștere, ce a marcat sfârșitul artei iluzioniste care, renascentistă, a stăpânit gândirea plastică europeană asupra formei și spațiului.

Într-o rădăcină din care au crescut apoi toate curentele, reflectată în schimbările ei, provocate de mișcările care duc chiar la dizolvarea formei într-o palpitație atmosferică, pregătind pasul spre arta non-figurativă, prin valorizarea ei, într-o independență ce a dus la: culoarea pură exprimată în forme pure.

Impresioniștii din 1874 a avut loc în atelierul fotografic de importanță. Majoritatea expozanților erau fotografi pe care o practica el nu era deloc impresionistă ce permitea într-un timp scurt să se înregistreze o imagine și rapiditatea cu care s-a răspândit în societate, asupra orientării picturii și a curentelor artistice.

În fotografia, aceasta a preluat o serie de prestații (peisaj, vederi urbane, reportaje etc.) și a determinat că scopul ei să se adreseze unei elite restrânse. De aici se poate spune că este o artă spirituală ce nu poate fi înlocuită de un produs material de obligațiile cotidiene de a reprezenta „adevărul” de acum încolo, spre pictura pură și să profesionalizate în alt mod. În ultima parte a sec. XIX erau încă cochetate cu noua tehnică, ce reda natura printr-o simplitate fără desen. (Courbet și Lautrec s-au inspirat din fotografie.)

Într-o manieră el însuși aparatul de fotografiat, a permis o stratură a unor detalii schimbătoare, a putut fixa stări, pe care ochiul uman, în rapiditatea succesiunii, nu poate contribui și la o nouă viziune compozițională de planurilor și chiar la apariția decupajului (Degas).

Mișcarea impresionistă nu a determinat „exact” stilul individual al artiștilor. Orientarea generală a cuprins și o gamă de alternative pentru variante individuale. Stilurile diferite, personale, ale lui Monet, Manet, Renoir și Sisley nu sunt acoperite pe deplin de epitetul „impresionist”.

Cu toții au unele concordante cu impresionismul, dar și semne ale altor influențe: spaniolă, olandeză sau chiar a rococo-ului francez. (1)

Paralel cu impresioniștii apar artiști ce găsesc necesară legarea din nou a vibrației culorii, de o formă mai densă, ce conferă o mai mare stabilitate a imaginii. Van Gogh, Lautrec, Degas și Rodin vor înainta pe această direcție.

În creația lor desenul a jucat un rol hotărâtor în construcția formei, iar corpul desenelor ocupă o parte importantă în opera lor.

Desenul, pentru VINCENT VAN GOGH, este „coloana vertebrală” a oricărei imagini. În primii ani ai devenirii sale artistice, studiile desenate demonstrează sistemul său de înțelegere a naturii prin prisma unui Millet, Israels sau Daumier.

Cu cărbunele și cu creta neagră va face aceste încercări. Tot cu acest material va realiza și primele compoziții cu oameni la Borinage, studii de peisaje sau studii de figuri surprinse în activitatea lor zilnică. În ele se recunoaște lupta pentru proporție, pentru mișcare și perspectivă.

Liniile sunt încă masive, groase, colțuroase, apropiate gravurii. Valoarea realizată din hașururi de linii paralele, lasă să se întrevadă nu rareori, prinderea sa în farmecul clarobscurului.



1) Munro Thomas
Artele și relațiile dintre ele
Ed. Meridiane, București, 1981,
Vol 2, p. 105

Van Gogh
Târâncă 1885
Cretă neagră pe hârtie
43 / 52 cm.
Naşionalgallerie, Oslo

Van Gogh,
Măslini la Mont Majour,
1888.
Creion și peniță cu tuș maro și negru
pe hârtie,
48/60 cm.
Musé des Beaux Arts,
Tournai.



Van Gogh,
Peisaj, 1890.
Creion, pensulă, acuarelă și
guașă, 43,5/54 cm.
Rijksmuseum
Vincent van Gogh,
Amsterdam.



Pe parcurs ap
acuarela și laviu
Începând cu
lui Van Gogh de
Paralel cu pic
lor, sau unduios
unduiosă, cu ap
orientate, cu fun
tatea naturii.

„Fiecare sem
pentru a surprind

Recurge mere
laceu și negru. În
care desenează cu
albastră pe hârtie

Aglomerarea c
cadrul desenului s
Matisse, Picasso,

„A reușit să st
cul, esențialul din

Desenul lui H
ritate de „racursiun

Pe parcurs apar și alte instrumente și materiale de desen: penița și trestia, acuarela și laviul monocrom cu tuș negru sau sepia. (2)

Începând cu perioada din Arles până la cea din Auvers-sur-Oise, desenul lui Van Gogh devine din ce în ce mai sintetic.

Paralel cu pictura sa în care tușa devine scurtă urmând planurile formelor, sau unduios-flamboiantă și în desene, linia este scurtă, dreaptă sau unduioasă, cu apariții frecvente de aglomerări de puncte, liniuțe mici, divers orientate, cu funcții de semne, toate menite să redea în „felul” lor materialitatea naturii.

„Fiecare semn al lui Van Gogh este un gest cu care înfruntă realitatea pentru a surprinde și a-și însuși conținutul său esențial – viața” (3)

Recurge mereu la peniță sau trestie și la tușuri colorate, roșu, maro, violaceu și negru. În ultima perioadă folosește și creionul sau creta neagră peste care desenează cu peniță și tuș, acompaniate câteodată cu guașă verde sau albastră pe hârtie „Ingres”, albă sau tonată în ocră-maroniu.

Aglomerarea de semne pentru obținerea „petei” valorice transparente în cadrul desenului se va observa mai târziu ca element preluat în desenul lui Matisse, Picasso, Guttuso, Christo, Velickovic.

„A reușit să stabilească tipicul din caracteristic, să dezghioace simbolul, esențialul din accidental” (4).

Desenul lui HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC este alcătuit în majoritate de „racursiuri tăioase și explozii de lumină” (5).

2) Grohn H. W.
Vincent van Gogh
VEB. Seemann Verlag, Leipzig, 1959.
p. 28-29.

3) Argan Giulio Carlo,
Artă modernă, Vol. 1
Ed. Meridiane, București, 1982, p. 128

4) Hofmann Werner
Fundamentele artei moderne,
Ed. Meridiane, București, 1977, vol. 1, p. 246.



Toulouse-Lautrec
Studiu pentru Jane Avril
1893
Carton
99 / 72 cm.
Muzeul din Albi.



Toulouse-Lautrec
Circ.
Creion negru și creioane colorate.
50 / 32 cm.
Rhode Island School of Design.

Pictura sa este aproape
rapid al desenului, se se
neitatea schiței" (6).

A fost primul artist
coperta unui program an
pictura (7).

Trăirea în interiorul
pe deplin ilustrată de To
reprezintă o artă-comunic
și Picasso la începuturile

Pentru EDGAR DEG

Face serioase studii cla
desenele de personaje dra
ziția „Semiramida constru





Pictura sa este aproape un desen colorat. „El preferă picturii mijlocul mai rapid al desenului, se servește de litografie și pastel, care comunică spontaneitatea schiței” (6).

A fost primul artist modern ce a practicat desenul publicitar. Afișul sau coperta unui program artistic sunt privite de el cu aceeași importanță ca și pictura (7).

Trăirea în interiorul unei societăți în care putea comunica cu alții a fost pe deplin ilustrată de Toulouse-Lautrec. Desenul, ca de altfel și pictura sa, reprezintă o artă-comunicare a diferitelor „activități” de care a fost influențat și Picasso la începuturile sale (8).

Pentru EDGAR DEGAS, desenul este „modul de a vedea forma”.

Face serioase studii clasice în muzeele din Franța și Italia. Mărturie stau desenele de personaje drapate, adevărate studii leonardești pentru compoziția „Semiramida construind Babilonul”.



5) Argan, Giulio Carlo,
Arta modernă,
Ed. Meridiane, București,
1982, vol. I, p. 131.

6,7,8) Ibidem
p. 131-134

Toulouse-Lautrec
Femeie aranjându-și ciorapul
1894
Carton 60 / 43 cm.
Muzeul din Albi.

Degas
Femeie uscându-și părul
 Cărbune pe hârtie,
 71,7 / 68,9 cm
 Colecție particulară, New York.



138

139

9) Guy, Marica Viorica,
Ipostaze ale picturii moderne.
 Ed. Meridiane, București, 1985,
 p. 239, 246 - 253.

10) Argan, Giulio Carlo,
Artă modernă.
 Ed. Meridiane, București, 1982,
 p. 104.

În perioada maturității, când stilul lui Degas este pe deplin conturat, desenul său trece de la studiu la o notație mai rapidă. Imaginile după jockey, călătorese, balerine sau a femeilor în baie sunt adesea completate cu culoare, fiind adevărate analize rapide ale temelor.

Instantaneul notat este apoi reluat de mai multe ori, păstrându-se aparența spontaneității. (9) „Desenul lui Degas este un produs rapid, o prindere a senzației vizuale surprinsă într-un spațiu concret, psihologic și social”. (10)

Prin anii '80, Degas recurge la desenul în trei dimensiuni – la sculptură. Se poate constata că mulți artiști la care desenul a jucat un rol important în creația lor au recurs și la sculptură (Ernst, Matisse, Picasso, Dali, Kollwitz etc.). Chiar și desenul lui Degas din ultima perioadă devine sculptural, formele fiind redactate simplificat, în volume în care tridimensionalul iese în evidență.

A folosit creionul, cărbunele, creta, frecvent pastelul, pe hârtii divers tonate. Prin pastel a realizat simbioza perfectă între desen și culoare. În preambulul nostru spre arta sec. XX nu putem neglija desenul lui



Degas
Studiu de draperie pentru „Semiramis”.
 1860-62.
 Grafită, acuarelă și tușe de guasă albă.
 12,3 / 23,5 cm.
 Louvre, Paris.



Degas
Dansatoare ajustându-și pantoful.
 1885-87
 Creion cu tușe de alb,
 30 / 32 cm.
 Colecție particulară, Paris.

i, când stilul lui Degas este pe deplin conturat, adiu la o notație mai rapidă. Imaginile după jockey, femeilor în baie sunt adesea completate cu culorile rapide ale temelor.

poziții reluat de mai multe ori, păstrându-se aparența lui Degas este un produs rapid, o prindere a senzației concrete, psihologic și social". (10) Surse la desenul în trei dimensiuni – la sculptură. artiști la care desenul a jucat un rol important la sculptură (Ernst, Matisse, Picasso, Dali, desenul lui Degas din ultima perioadă devine simplificat, în volume în care tridimensionalitatea este simplificată).

nele, creta, frecvent pastelul, pe hârtii diverse simbioza perfectă între desen și culoare. arta sec. XX nu putem neglija desenul lui

AUGUSTE RODIN.

Au fost stabilite mai multe etape în dezvoltarea stilului deseneilor sale:

- Etapa de început cu anii de formare.
- A doua etapă, rezultată după călătoria în Italia (1875) și „întâlnirea” cu Michelangelo.

– Perioada deseneilor negre din timpul lucrului la „Poarta infernului”

– Ultima perioadă, începând cu anii '90.

Începând cu anul 1854, Rodin frecventează *L' Ecole de Dessin et des Mathématiques*, cunoscută și cu numele de *Petite Ecole* (spre deosebire de renumita *Ecole des Beaux-Arts*), o școală liberă de arte și meserii, ce servea pentru mulți ca trambulină spre *Ecole des Beaux-Arts*. Și el a încercat acolo de trei ori fără succes.

Dar și la *Petite Ecole* Rodin primește o serioasă educație a desenului, cu studii după clasici, alternat cu exerciții de desen din memorie, pe care le completează cu desene după statui clasice la Louvre.

Desenele sunt realizate cu creionul, de multe ori pe hârtie școlară cu pătrățele, cu intervenții de peniță sau pensulă cu tuș.

Călătoria din Italia pe traseul Florența, Roma, Napoli, Siena, Padova și Veneția este documentată cu desene de mică dimensiune (38 la număr, pe un carnet de schițe de mărimea unei palme), realizate în muzee, parte din ele au fost selectate de Rodin și grupate în montaje, păstrate azi la Musée Rodin din Meudon.

Un alt caiet de schițe, de dimensiuni mai mari, cuprinzând în parte desene după figurile din mormintele Medicilor ale lui Michelangelo, ce au fost realizate se pare din memorie și nu la fața locului, precum spune Rodin însuși: „Sunt schele, sisteme pe care le realizez în fantezia mea pentru al înțelege” (pe Michelangelo).



Rodin
Foaie cu montaj de schițe italiene.
26,2 / 34 cm.
Muzeul Rodin, Paris.

La înt
după mul
vii, pe ca
nit conștie
fizionomi

Desen
ada lucru
20 de ani
și stilul.

Desene
închis, bru

...la călătoria în Italia (1875) și „întâlnirea” cu
negre din timpul lucrului la „Poarta infernului”
când cu anii '90.
4, Rodin frecventează L' Ecole de Dessin et des
și cu numele de Petite Ecole (spre deosebire de
-Arts), o școală liberă de arte și meserii, ce servea
spre Ecole des Beaux-Arts. Și el a încercat acolo
Rodin primește o serioasă educație a desenului, cu
at cu exerciții de desen din memorie, pe care le
pă statui clasice la Louvre.
e cu creionul, de multe ori pe hârtie școlară cu
peniță sau pensulă cu tuș.
traseul Florența, Roma, Napoli, Siena, Padova și
cu desene de mică dimensiune (38 la număr, pe
rimea unei palme), realizate în muzee, parte din
odin și grupate în montaje, păstrate azi la Musée

le dimensiuni mai mari, cuprinzând în parte dese-
nteale Medicilor ale lui Michelangelo, ce au fost
orie și nu la fața locului, precum spune Rodin
me pe care le realizez în fantezia mea pentru al
)).



La întoarcerea sa la Paris, va continua să deseneze pe formate mai mari, după mulaje de gips ale figurilor lui Michelangelo. Desena și după modele vii, pe care le așeza în poze à la Michelangelo. În această perioadă a devenit conștient de esența mișcării dinamice a figurilor și asupra caracterului, a fizionomiei expresive a corpului. (11)

Desenele așa-zise „negre” sunt legate, cum am arătat și mai sus, de perioada lucrului la „Poarta infernului” și mai departe până în anii '90, când după 20 de ani de la călătoria în Italia, cu rezonanțe târzii își va schimba metoda și stilul.

Desenele „negre” își au denumirea după laviurile închise (gri, albastru închis, brun sau negru de acuarelă), sau intervențiile cu guașă închisă peste



11) Guse Ernst Gerdard,
Auguste Rodin
Zeichnungen und Aquarelle
Verlag Gerd Hatje,
Stuttgart, 1984,
p. 47-62.

Rodin
Paolo si Francesca da Rimini
Grafit, peniță cu cerneală maro,
guașă albă pe hârtie crem.
19,4 / 14,5 cm.
Muzeul Rodin, Paris.

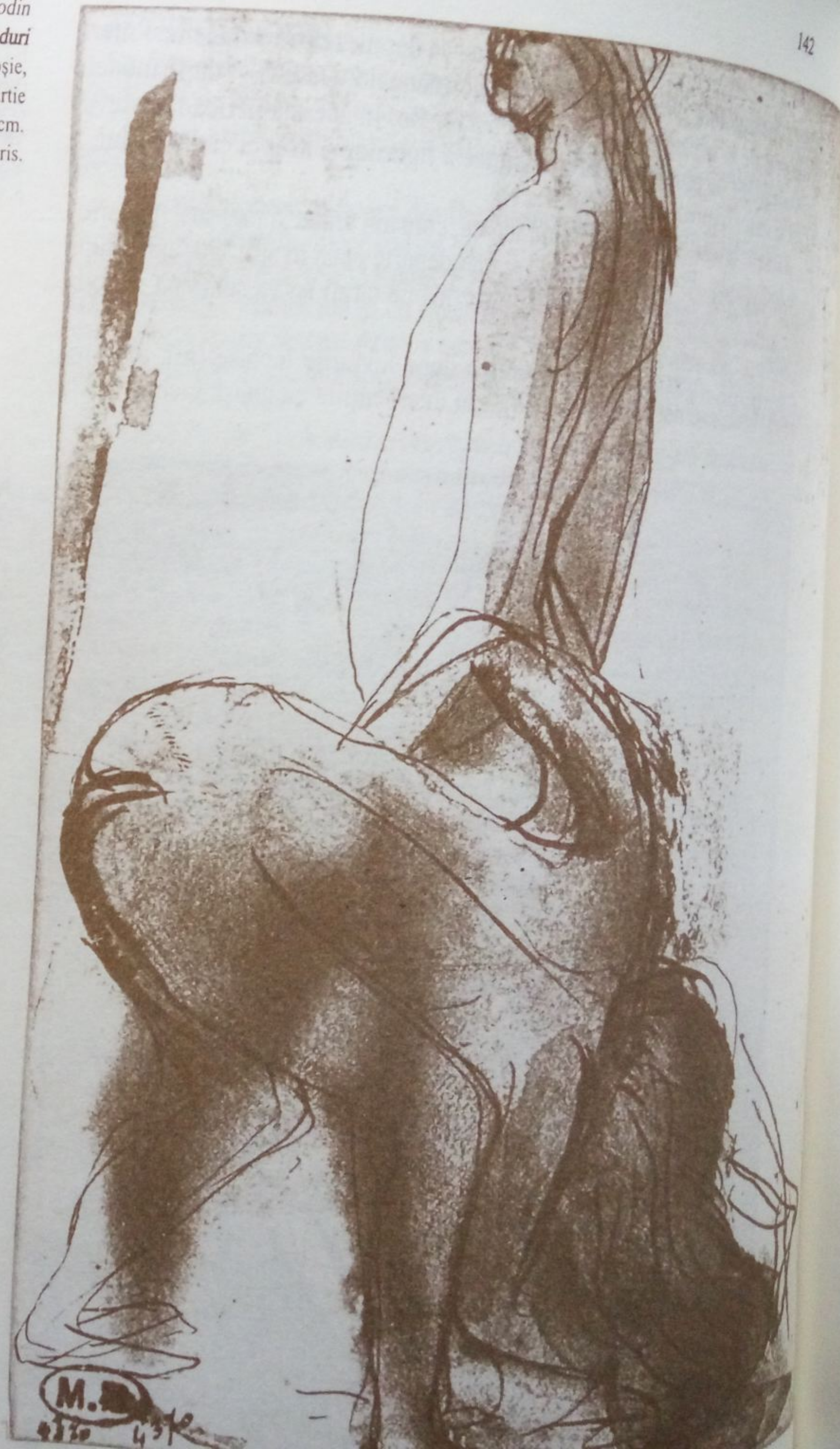
Dansatoare cambogiană
Grafit, peniță, tuș maro,
acuarelă și guașă pe hârtie ocru.
31,2 / 19,7 cm.
Muzeul Rodin, Paris.



Rodin

Două nuduri

Grafit, peniță, cerneală maro și roșie,
laviu roșu, acuarelă și guașă pe hârtie
17,7 / 11,3 cm.
Muzeul Rodin, Paris.





Rodin
Portalul Catedralei din Nantes
 Grafite, peniță, laviu gri cu gușă albă pe hârtie crem.
 8,9 / 14,5 cm.
 Muzeul Rodin, Paris.

creion sau peniță. Prin ele s-a relevat desenatorul sculptor ca vizionar romantic influențat de Dante, Hugo și Baudelaire.

În ultimii 20 de ani, producția de desene devine prioritară în creația sa și încununează activitatea artistică a lui Rodin. Începutul noii viziuni a fazei târzii începe cu anul 1900, cu Expoziția Universală de la Paris, unde artistul în pavilionul său privat din *Place de l'Alma*, în afara spațiului oficial al Expoziției Universale, prezintă o retrospectivă a operei sale plastice, și cu 100 de desene, neprezentate încă în public. A expus desene și cu un an înainte la Bruxelles în 1899, expoziție mutată apoi la Rotterdam și la Amsterdam. Ca urmare a acestei expoziții apare un articol în *L'Echo de Paris*, cu titlul „Rodin dessinateur”, în care autorul arată că în arta desenului lui Rodin se poate remarca o nouă direcție. Apar desene de nuduri în mișcare, create cu ductul mâinii pe hârtie necontrolat de ochi, aceștia urmând doar deplasările modelului în spațiu. Astfel de desene sunt realizate și în 1885-86, în schițe pentru „Burghezii din Calais”. Rodin își putea permite acum angajarea mai multor modele în atelier, pe care le lăsa să se miște liber, urmărindu-le cu desenul său. Desenează de obicei cu creionul, iar crochiul realizat este apoi „umplut” cu tente transparente de acuarelă.

În 1906 desenul lui Rodin culege un nou triumf prin notațiile realizate după dansatoarele cambogiene ale regelui Sisowath, aflate în turneu în Franța, lucrări ce constituie punctul culminant al desenului său.

Le va expune în 1907, la Paris, Bruxelles și Viena.

Desenele acuatele au fost realizate între 1897 și 1916. La origine erau schițe în creion, pe care Rodin le-a prelucrat ulterior. La unele desene acuatele s-a produs după ani de la crearea lor. De multe ori apar și corecturi în desene, chiar și deformări redeseinate.

Acuarela așternută în interiorul desenului, cu pensula mare, depășește câteodată conturul. Cernația corpurilor este ținută în tonuri gălbui, roz sau

ocru-brun, în contrast cu tonurile părului sau ale draperiilor ce sunt de obicei albastre, gri, verzui sau roșietice. Tonurile transparente sunt așezate ud în ud, curg câteodată unele în altele sau prezintă contururi mai închise la margine, sau pete. Desenele ultime ale lui Rodin au fost găsite „foarte moderne“, bune de urmat, de o serie de artiști din generația tânără, Matisse, Leger, Laurens etc. (12).

12) Ibidem
p. 245-265.

În anul 1914, când Rodin împlinea 75 de ani, a apărut cartea sa „Les Cathédrales de France“, al cărei text a fost însoțit de reproducerea în facsimil a 100 de desene realizate pe această temă.

Desenul a existat întotdeauna la Rodin, pe lângă un limbaj și o formă de studiu. A purtat un interes constant pentru arhitectură. A început cu Catedrala din Beauvais, urmată apoi de cele din Auxerre, Caen, Champeaux, Ussé, Houdan, La Maury, Reims etc.

Desenele sunt executate cu creionul, penița, pensula cu tușuri, sepia și acuarele, cu și fără umbre.

A realizat 388 de pagini în cărțulii de schițe, 8 planșe de format mai mare și cca. 800 de desene pe foi separate. Toate se păstrează în cele două muzee Rodin din Paris și Philadelphia.

Începute probabil încă din 1875 (nici un desen nu este datat) și continuate cu vizite repetate la monumentele din localitățile mai sus enumerate, până în 1914, aceste desene au constituit o parte secretă, neștiută în activitatea de desenator a lui Rodin, pe care nu le-a semnat, nu le-a vândut sau dăruit. Ele au fost realizate după spusele sale „în orele fericite ale activității sale“ (13).

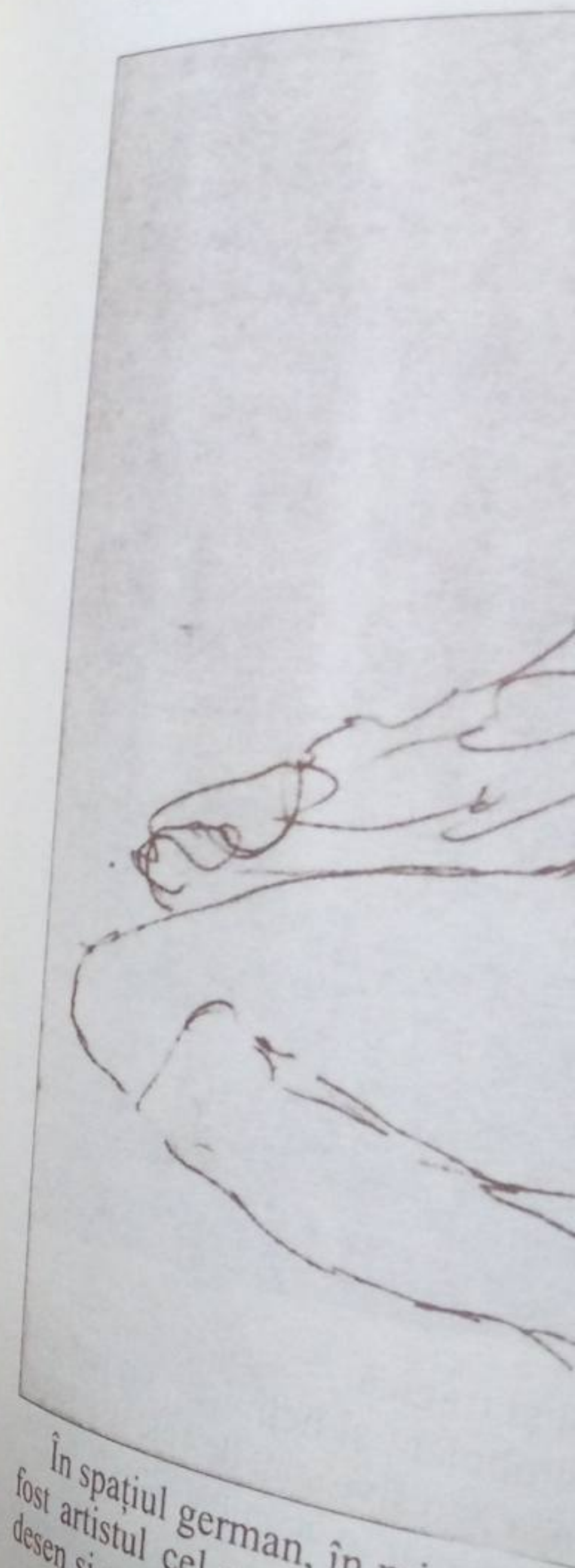
13) Ibidem
Pag. 167-180.

Tot Expoziția Universală din 1900 de la Paris, a dus la omologarea unei noi viziuni decorative (ornamentele feroniere de la stațiile de metrou realizate cu acest prilej sunt numai un exemplu) numită Art Nouveau, Jugendstil sau Modern Style, în funcție de țara unde analizăm această nouă direcție.

Arta nouă și-a pus ca țel schimbarea mediului de existență a omului.

Artiștii din noua generație, vor să umple lumea de frumusețe, să conserve individualitatea, să umanizeze tehnica, iar mașina să devină folositoare. A apărut pentru prima dată ideea unei opere totale, care să pătrundă în cotidian, în care viața însăși să devină operă de artă. Această idee o găsim dezvoltată mai târziu la Joseph Beuys (14).

14) Walther Ingo F.
Kunst des 20. Jahrhundert
Taschen Verlag, Köln, 2000
p. 30-31.



În spațiul german, în mișcarea
fost artistul cel mai important, ca
desen și artă murală.

A fost pictorul interesat de ps
desenele sale erau considerate de c
componentă a artei sale. Ele erau i
„Ver Sacrum,“ revista Jugendstilulu
de desene realizate de Klimt (se estim
6000 de exemplare).

În afară de înaltul nivel arti
lor erotic, acesta ca un
mai multe ori utili
sea creioane
on negr

etc. (12).
 Rodin implinea 75 de ani, a apărut cartea sa „Les
 il cărei text a fost însoțit de reproducerea în fasci-
 zate pe această temă.
 deauna la Rodin, pe lângă un limbaj și o formă de
 constant pentru arhitectură. A început cu Catedrala
 oi de cele din Auxerre, Caen, Champeaux, Ussé,
 s etc.
 e cu creionul, penița, pensula cu tușuri, sepia și
 i în cărțulii de schițe, 8 planșe de format mai mare
 oi separate. Toate se păstrează în cele două muzee
 lphia.

din 1875 (nici un desen nu este datat) și conti-
 monumentele din localitățile mai sus enumerate,
 ne au constituit o parte secretă, neștiută în activi-
 odin, pe care nu le-a semnat, nu le-a vândut sau
 e după spusele sale „în orele fericite ale activității

ală din 1900 de la Paris, a dus la omologarea
 ive (ornamentele feroniere de la stațiile de
 t prilej sunt numai un exemplu) numită Art
 Modern Style, în funcție de țara unde analizăm

l schimbarea mediului de existență a omului.
 ție, vor să umple lumea de frumusețe, să conser-
 nizeze tehnica, iar mașina să devină folosită
 unți între artist și public, între individ și societate.
 lată ideea unei opere totale, care să pătrundă în
 i să devină operă de artă. Această idee o găsim
 eph Beuys (14).



Klimt
Seminud (detaliu)
 1913
 Creion
 56 / 37 cm.
 Kunsthistorisches Museum, Viena.

În spațiul german, în mișcarea „Wiener Secession“, **GUSTAV KLIMT** a
 fost artistul cel mai important, care a lăsat o operă complexă în pictură,
 desen și artă murală.

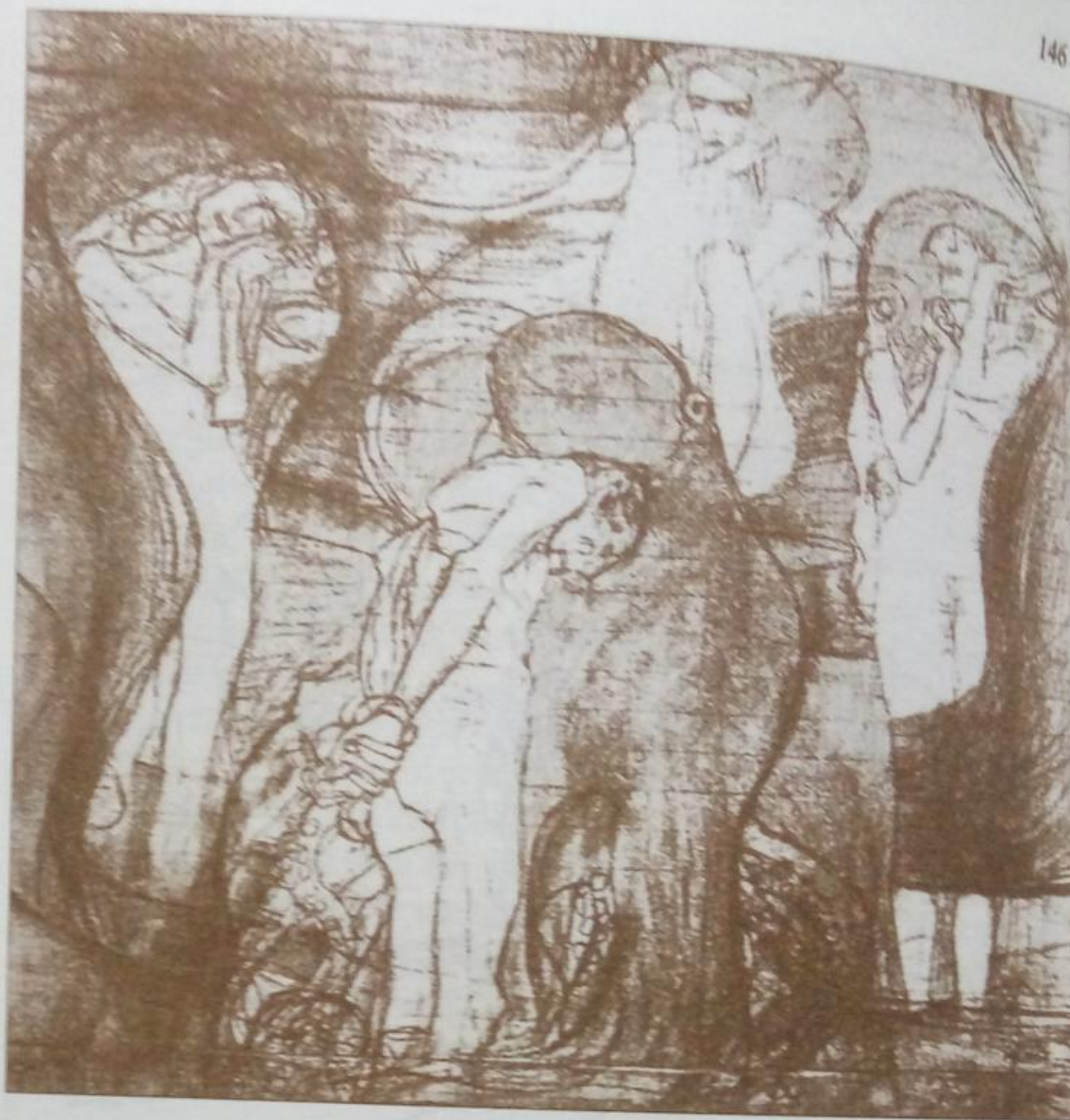
A fost pictorul interesat de psihologia femeii. Încă din timpul vieții,
 desenele sale erau considerate de critica de specialitate, drept ca mai bună
 componentă a artei sale. Ele erau însă puțin cunoscute de marele public.
 „Ver Sacrum“, revista Jugendstilului, a publicat câteva din imensul număr
 de desene realizate de Klimt (se estimează corpusul său de desene la 5000-
 6000 de exemplare).

În afară de înaltul nivel artistic al desenelor sale, fascinează și aspectul
 lor erotic, acesta ca un protest contra conceptelor morale oficiale. De cele
 mai multe ori utilizează creionul negru pe foi albe sau tonate. Folosește ade-
 sea creioane colorate (roșu, albastru) sau intervine cu ele pe desenul în crei-
 on negru. Detalii ale figurilor sunt câteodată luminate cu cretă albă.

Desenul său este un desen al conturului, trasat cu linii sensibile, fără ape-
 lul la modelaj, într-un fel o certitudine a desenului-contur din Jugendstil,
 decorativ și ornamental (15).

15) Fliedl Gottfried
 Gustav Klimt
 Taschen Verlag, Köln,
 1990, p. 189-199.

Klimt
Studiu pentru „Jurisprudență”
 (detaliu)
 1903-1907.
 Cretă neagră, creion, rețea
 de pătrate pentru măriri.
 84 / 61 cm.
 Colecție particulară,
 Austria.



146

Arta lui EGON SCHIELE este agresivă și tragică.

La el ornamentul secesionist devine flamboiant și neliniștit, cu tendințe expresioniste, colțuros și agresiv. De asemenea agresive sunt de cele mai multe ori și accentele de culori roșii, albastre, verzi ce apar în acompaniamentul liniilor desenului.

Pozele de multe ori în racourciuri extreme, sunt magistral rezolvate cu o știință de înțelegere a formelor și reprezentarea lor sintetică și expresivă. A murit de gripă spaniolă la vârsta de 28 de ani, lăsând doar indicii asupra unei opere ce se prezenta deja genială (16).

16) Sabarsky Serge
 Egon Schiele
 100 Zeichnungen und
 Aquarelle.
 Museum Ulm, 1992.
 p. 21-33.

Filonul realist a străbătut întotdeauna epocile, începând chiar în manierism. A fost adesea acaparat de academii, ajungând la un moment dat la polul opus al avangardei. Viziunea realistă, în general, este legată de o anumită atitudine social-critică. „În orientarea lor democratică, realiștii au protestat împotriva unui aristocratism ideologic și împotriva consecințelor formale ale acestuia. Ei s-au exprimat împotriva «stilului» confecționat după diferite modele istorice, împotriva «eleganței» calofile, plăcute ochiului și în sfârșit, împotriva «convențiilor» formale, general acceptate, prin care se evita confruntarea directă cu lumea dată. Prin experiență, aceasta fiind privită prin prisma unor «norme de limbaj» preconcepte.

147





146

SCHIELE este agresivă și tragică. Secesionist devine flamboiant și neliniștit, cu tendințe agresive. De asemenea agresive sunt de cele mai multe ori roșii, albastre, verzi ce apar în acompaniamentul liniilor în racourciuri extreme, sunt magistral rezolvate cu o formelor și reprezentarea lor sintetică și expresivă. A la vârsta de 28 de ani, lăsând doar indicii asupra unei creații geniale (16).

...bătut întotdeauna epocile, începând chiar în maniera arat de academii, ajungând la un moment dat la polul opus. În orientarea lor democratică, realiștii au protestat împotriva «stilului» confectionat după diferențierea împotriva «eleganței» calofile, plăcute ochiului și în «convențiilor» formale, general acceptate, prin care se crea o lume dată. Prin experiență, aceasta fiind prima formă de limbaj preconcepționate.

147

DESENUL / estetica / suporturi / materiale



Schiele
Nud șezând
1914
Creion și guașă,
48,2 / 32cm.

Seminud îngenunchat
1917
Creion și tempera,
45 / 28 cm.

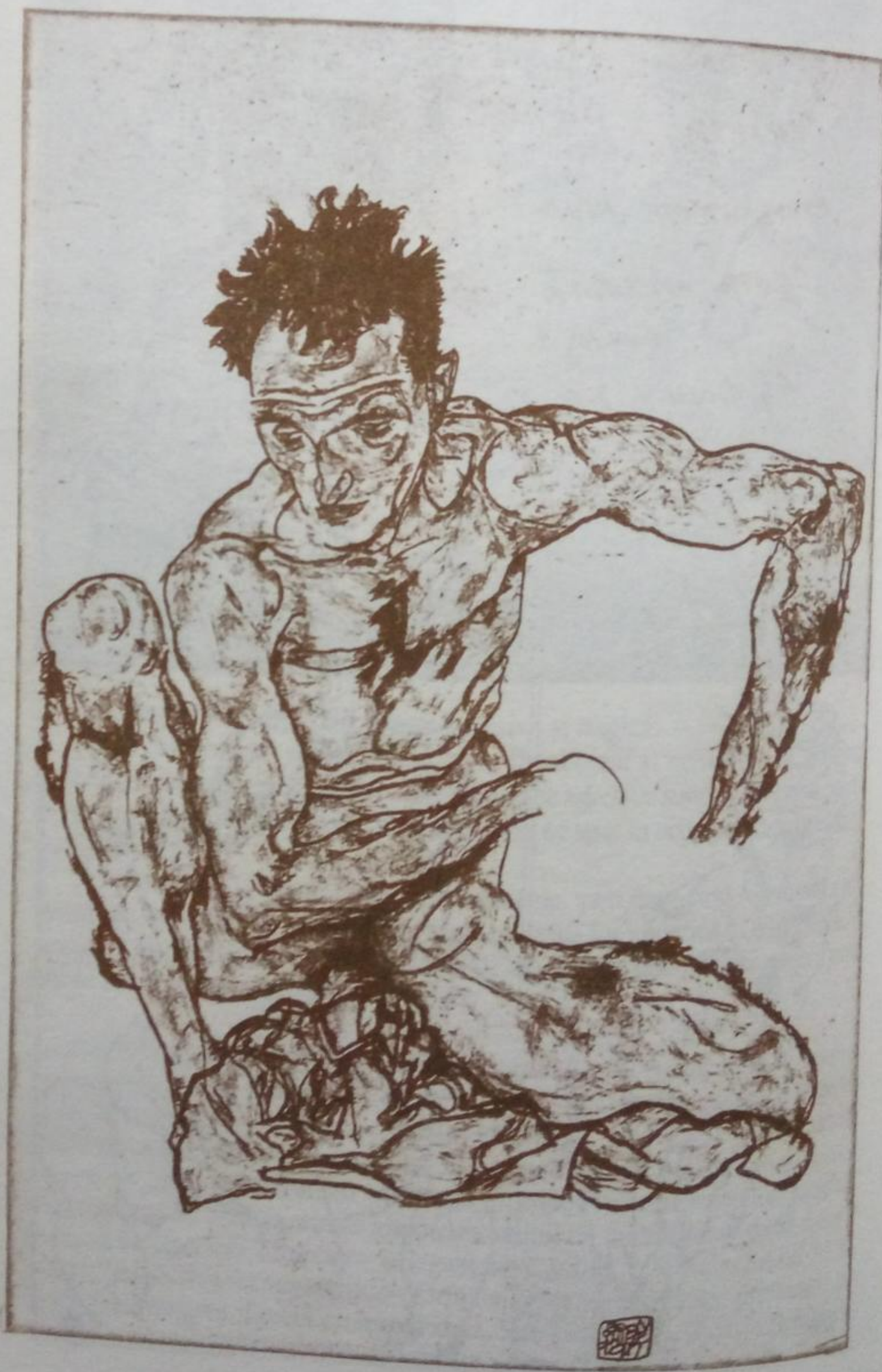


Nud bărbătesc șezând
(Autoportret) 1917
Cretă neagră,
46 / 29,5 cm.

Două fete îmbrățișate
1918
Cărbune,
44,4 / 28,6 cm.

17) Hofmann Werner,
Fundamentele artei moderne,
Ed. Meridiane, Bucuresti,
1977, p. 209.

Convingerile lor erau: artistul trebuie să arate necondiționat adevărul, fără să-l înfrumusețeze; din această cauză, adversarii lor vorbeau despre o «școală a urâteniei». El trebuie să fie contemporan, subiectele tablourilor sale să nu fie luate dintr-un trecut oarecare, ci din propriul său prezent» (17)



Schiele
Autoportret nud
1917
Cretă neagră, acuarelă și
guașă,
46,1 / 29,1 cm.

KÄTHE KOLLWITZ
pregătit la început pentru o
definitivă de a se dedica
desenul capătă în act

În perioada mai sus
cu tuș, vor fi modalități
ile gravate apoi în cupr
mului de sfârșit de sec.
rei să ajungă la o redare
cordanță cu dezvoltarea

În perioada matură
regulă cărbunele și creta
este puternică simplă, de
din durerea și tragismul
vuri sau litografiile ce au
depășesc în calitate și ca
gii sale existențe. Ca și a
a analizat aproape în toate
și într-o serie de compoz
identificare și o participa



148
 ...sa arate necondiționat adevărul,
 ...cauza, adversarii lor vorbeau despre o
 ...să fie contemporan, subiectele tablourilor
 ...ut oarecare, ci din propriul său prezent" (17)



KÄTHE KOLLWITZ, una dintre reprezentantele acestei orientări, s-a pregătit la început pentru cariera de pictor. În jurul anilor 1890, ia hotărârea definitivă de a se dedica gravurii. De la această cotitură, începând cu 1890, desenul capătă în activitatea ei o poziție centrală.

În perioada mai sus amintită, desenul cu penița și pensula cu tuș, laviul cu tuș, vor fi modalitățile cu care pregătește schițe și studii pentru compozițiile gravate apoi în cupru. Desenul după model în tradiția solidă a academismului de sfârșit de sec. XIX a fost baza ce i-a permis până la sfârșitul carierei să ajungă la o redare generoasă și spontană a imaginilor în deplină concordanță cu dezvoltarea generală a artei moderne.

În perioada matură și târzie a operei desenate, Kollwitz folosește de regulă cărbunele și creta pentru desenele pregătitoare la litografiile ei. Linia este puternică simplă, desenul ca o scriere stenografică a formelor descifrată din durerea și tragismul personajelor sale. Nu voi aminti aici ciclurile de gravuri sau litografiile ce au împlinit activitatea artistei Käthe Kollwitz. Ele nu depășesc în calitate și cantitate opera desenate cu înălțimile și genunile lungii sale existențe. Ca și alți contemporani (Munch sau Beckmann) artista s-a analizat aproape în toate fazele vieții prin autoportrete, adevărate psihograme și într-o serie de compoziții, nu ca o supraapreciere a eului propriu, ci ca o identificare și o participare alături de alte personaje (18).



Kollwitz
Cap de femeie
 1900
 Creion, pensulă tuș și alb pe carton gri-brun.
 28,5 / 22,3 cm.
 Kunstkabinett, Stuttgart.

18) Käthe Kollwitz
Die Handzeichnungen,
 Henschel Verlag, Berlin,
 1980, p. 8-20.

Kollwitz
Chemarea morții.
 (Autoportret) 1934 / 35.
 Cărbune pe hârtie Ingres.
 47 / 47 cm.
 Col. Walter Bauer, Berlin.

Copilă prinzând mâna morții
 1926.
 Cretă neagră.
 Colecție particulară, U.S.A.



Și în arta românească la început de sec. XX. s-a conturat la fel ca și în alte țări din apusul și centrul Europei, un interes pentru problema socială, reflectat și în desenele din presa vremii.

CAMIL RESSU, alături de alți confrăți de breaslă activează la începutul carierei ca desenator satiric la „Furnica”, „Adevărul”, „Cronica”, „Facla”.

„Siguranța și expresia liniei, de o rară concizie grafică, denotând temeinice cunoștințe de desen, îl situează dintru început alături de cei mai de seamă desenatori satirici care se afirmă în aceeași vreme: Iser, Șirato și ceva mai târziu Tonitza” (19).

Deși va face pictură, desenul a rămas tot timpul pentru Ressu pasiunea primordială. Tratează subiectele cu simplitate, sobrietate și autoritate, știința desenului său străbate toată structura picturii sale. O dată ce devine profesor la Școala Superioară de Arte Frumoase din București, activitatea de desenator a lui Ressu cunoaște o nouă fază de împliniri, mai ales în ce privește nudul feminin. Predilecția pentru forme robuste amintește de clasici. Realizate în creion și cărbune, desenele acestea au accentul pus pe contur, pe puritatea liniei. Concizia traseului de contur trece peste amănunte, pentru surprinderea aspectului celui mai caracteristic.

Subiectivitatea artistului, apărută încă în manierism, de-a lungul secolelor, mereu prezentă apoi în diversele stiluri, a culminat în impresionism, unde totul este perceput sub pecetea IMPRESIEI.

Țesătura de culori, vibrațiile luminii sunt încetul cu încetul împinse prin pointilism spre un rafinament rațional cu efect asupra SUPRAFETEI propriu-zise a tabloului, care de acum este acoperită de puncte pure de culoare. Știința com-

19) Cosma Gheorghe
Camil Ressu,
Ed. Meridiane, București,
1967, p. 14.

Ressu
Balerină
Desen în cărbune.
70/50 cm.

Nud.
Desen în cărbune.
95/63 cm.



poziției se va i
Seurat). Spațiu
rotește acum i
definește tablo

Încă în 18

Gauguin, spu
nud de femeie,
perită de culori

Prin aplatiza

zentat, cât și pa
activității sale,
pentru redarea m
și fond și se tinc

Secolul XIX.

de simț umane, s

Cercetătorii

cetările lor asup

până la Seurat. A

re științific a cău

rilor. O mare in

Hermann Helmh

gică” și „Psiholog

1867 și a doua în

Helmholtz în s

care prin forme rep

ceperea spațială a

Există o similitu

sori a lui Cézanne,

maestrul susține că

etc.” Trei ani mai tâ

ie un argument, pen

(24)

Impresionismul

realității. Vechea me

punct nu mai mulțum

aspectului forme. D

unui număr de înfă

sursei de lumină.

SERIA a constitui

obiectului reprezentat

Probabil a contribu

le ilustrate, care preze

saj urban, din unghiur

În toamna anului 19

cu „Les Ddemoiselles d'

despre această l

... expresia liniei, de o rară concizie grafică, denotând temerari satirici care se afirmă în aceeași vreme: Iser, Șirato și Tonitza" (19).
 ... desenul a rămas tot timpul pentru Resso pasiunea, desenele acestea au accentul pus pe contur, pe concizia traseului de contur trece peste amănunte, pentru sur-
 ... a artistului, apărută încă în manierism, de-a lungul secolelor,
 ... apoi în diversele stiluri, a culminat în impresionism, unde
 ... sub pecetea IMPRESIEI.
 ... culori, vibrațiile luminii sunt încetul cu încetul împinse prin
 ... rafinament rațional cu efect asupra SUPRAFETEI propriu-zise
 ... de acum este acoperită de puncte pure de culoare. Știința com-



poziției se va îndrepta de aici înainte la ORGANIZAREA acestei suprafețe, (la Seurat). Spațiul este APLATIZAT, privirea nu mai pătrunde în adâncime, ea se rotește acum în jurul formelor, aidoma ca în stampele japoneze. Juan Gris definește tabloul ca o „arhitectură plată și colorată”. (20)

Încă în 1890 simbolistul Maurice Denis, rezumând o afirmație a lui Gauguin, spunea că: „Înainte ca un tablou să reprezinte un cal de abator, un nud de femeie, sau o anecdotă oarecare, este în esență o suprafață plană, acoperită de culori, care sunt combinate într-o anumită ordine.” (21)

Prin aplatizare orice fragment din tablou este și parte a unui obiect reprezentat, cât și parte din suprafața tabloului. Și Cézanne, în ultima perioadă a activității sale, era interesat de caracterul de textură al tabloului. Interesul pentru redarea materialității obiectelor dispare. Scade tensiunea dintre figură și fond și se tinde spre unificarea mijloacelor de expresie. (22)

Secolul XIX, a adus și descoperiri în domeniul mecanismelor organelor de simț umane, stabilindu-se principiile percepției vizuale.

Cercetătorii francezi Joseph Plateau și Eugène Chevreul publică cercetările lor asupra percepției culorilor la pictori, începând cu Delacroix până la Seurat. Acestea au contribuit la legitimarea și din punct de vedere științific a căutărilor artiștilor în privința spațiului, formelor și a culorilor. O mare influență în Franța au avut-o și cercetările germanilor Hermann Helmholtz și Wilhelm Wundt. Lucrările lor „Optica psihologică” și „Psihologie fiziologică” sunt traduse în limba franceză, prima în 1867 și a doua în 1886.

Helmholtz în scrierea sa vorbește despre structuri înăscute ale văzului, care prin forme reprezentative primare: cub, cilindru și sferă ne permit perceperea spațială a formelor din jurul nostru. (23)

Există o similitudine în rezultatul acestei cercetări cu textul celebrei scrisori a lui Cézanne, adresată la 15 aprilie 1904 lui Emile Bernard, în care maestrul susține că „natura să fie tratată conform cilindrului, sferei, conului etc.” Trei ani mai târziu, scrisoarea a fost publicată și de atunci ea constituie un argument, pentru legătura cubiștilor cu voința artistică a lui Cézanne. (24)

Impresionismul a demonstrat că nu există o formă fixă și absolută a realității. Vechea metodă de abordare a spațiului (realității) dintr-un singur punct nu mai mulțumea. Lumina mereu schimbătoare, produce și schimbarea aspectului formei. Deci o imagine globală a unui obiect ar fi înregistrarea unui număr de înfățișări ale sale sub influența permanentei schimbări a sursei de lumină.

SERIA a constituit una din modalitățile de a oferi o imagine globală a obiectului reprezentat (Monet cu seriile Catedralei din Rouen, a câpițelor etc.).

Probabil a contribuit la nașterea seriei și fotografia, prin cărțile poștale ilustrate, care prezentau diverse aspecte al aceluiași monument sau peisaj urban, din unghiuri, ore și anotimpuri diferite.

În toamna anului 1906, Picasso începe o serie de lucrări ce vor culmina cu „Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)”. Kahnweiler, celebrul negustor de artă, spune despre această lucrare că marchează „introducerea unor forme colorate ce nu

20) Hofmann Werner
Fundamentele artei moderne.
Editura Meridiane București
1977 Vol 2 Pag. 49.

21) Walther Ingo F.
Kunst des 20. Jahrhunderts,
Taschen Verlag, Köln,
2000, p. 22.

22) Hofmann Werner
Fundamentele artei moderne,
Ed. Meridiane, București,
1977, p. 51.

23) Warnke Carsten-Peter
Pablo Picasso,
Taschen Verlag, Köln, 1991,
p. 169.

24) Hofmann Werner
Fundamentele artei moderne,
Ed. Meridiane, București,
1977, p. 40.



Picasso
Schifă pentru „Les Demoiselles d'Avignon”
1907
Cerneală neagră
8,2 / 9 cm.
Muzeul Picasso, Paris.

Fortier Edmond
Tipuri de femei.
Carte poștală 1906.
Arhiva Picasso.
Muzeul Picasso, Paris

25) Baldassari Anne
Picasso und die Photographie,
Verlag Schirmer - Mosel,
München, 1997,
p. 45.

26) Hofmann Werner
Fundamentele artei moderne,
Ed. Meridiane, București, 1977,
p. 44-45.



mai reprezintă o imagine a lumii exterioare, ci numai o semnifică. Pictura nu mai reflectă – cât de deformată ar fi – lumea vizibilă, ci devine o scriere în imagini.”

Discuțiile asupra drumului devenirii acestei lucrări nu sunt încă terminate. William Rubin, susține că la origine ar fi fost influența fotografiei de grup frontală din epocă. S-au găsit în arhiva fotografică a lui Picasso un număr de cărți poștale ilustrate din 1906, reprezentând „studii” de femei africane fotografiate la Dakar, de fotografii franceze Edmond Fortier, editate și difuzate de acesta. Încă nu se știe cum au ajuns aceste ilustrate în posesia lui Picasso, dar există similitudini între ele și producția sa desenată și pictată a anilor 1906 - 1907. (25) În „Les Demoiselles d'Avignon” Picasso reușește pentru prima dată în creația sa „o potrivire de zone ale tabloului”, întinse într-o structură plană, cu o logică între personajele pictate și spațiul dintre ele.

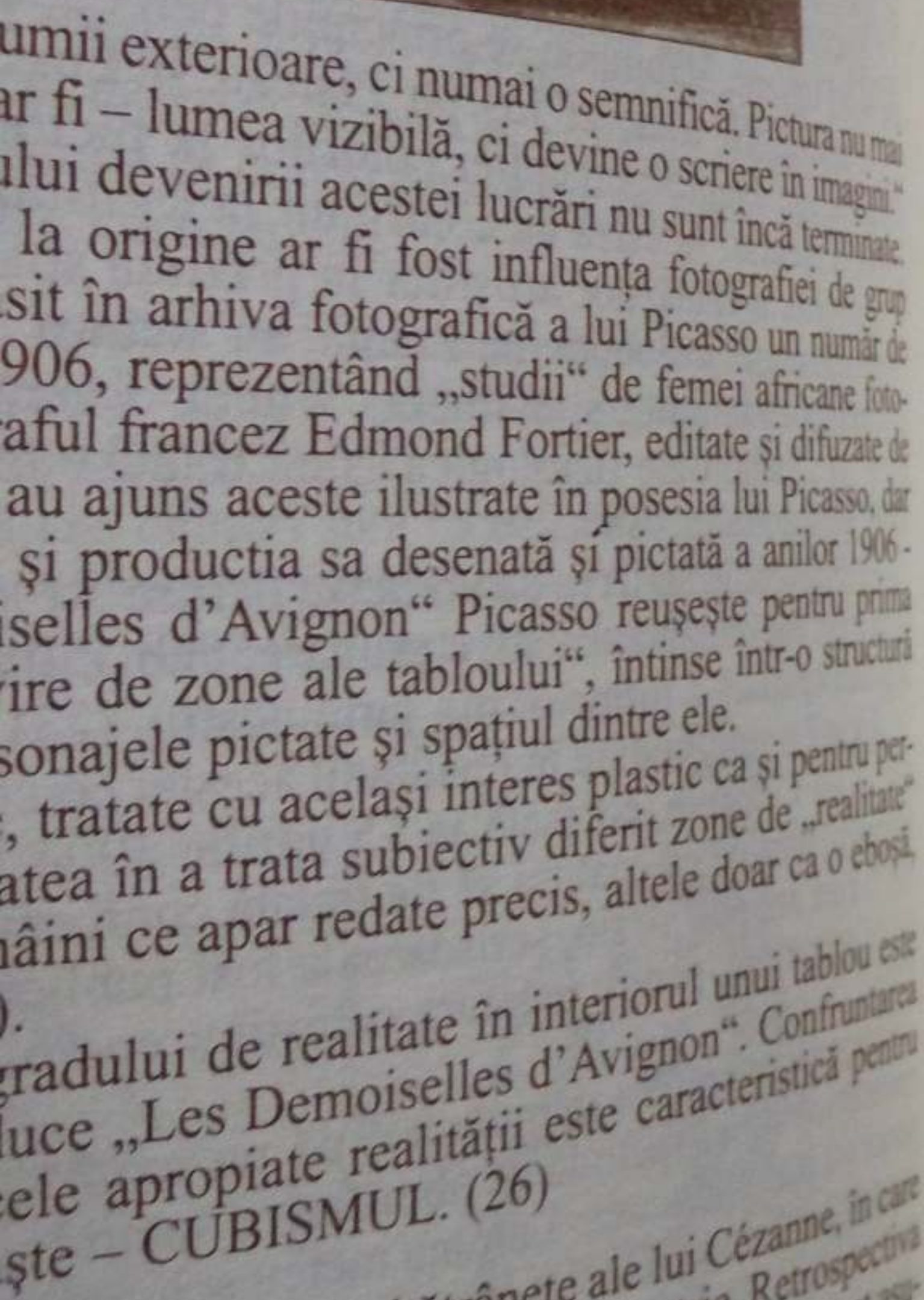
Există zone de umplere, tratate cu același interes plastic ca și pentru personaje, de asemenea libertatea în a trata subiectiv diferite zone de „realitate” (diverse detalii – capete, mâini ce apar redată precis, altele doar ca o eboșă, fără o încheiere corporală).

Schimbarea inegală a gradului de realitate în interiorul unui tablou este marea noutate pe care o aduce „Les Demoiselles d'Avignon”. Confruntarea elementelor abstracte cu cele apropiate realității este caracteristică pentru noua mișcare care se va naște – CUBISMUL. (26)

A fost probabil și influența lucrărilor de bătrânețe ale lui Cézanne, în care formele capătă o simplitate schematică, aproape de geometrie. Retrospectiva comemorativă din 1907 a lui Cézanne la Paris a produs un mare impact asupra artiștilor și a constituit o încurajare pentru noua direcție.

Peisajele lui Braque de la Estaque și cele ale lui Picasso de la Horta de Ebro din 1908 sunt realizate cu o geometrie evidentă, cu muchii drepte, formele despicate au o plasticitate fragmentată, întreruptă cu o tensionare bidimensională.

Braque prezintă în toamna lui 1908 noile sale pânze de la Estaque la Salonul de toamnă din Paris. Este refuzat. Matisse care era în juriu, relata



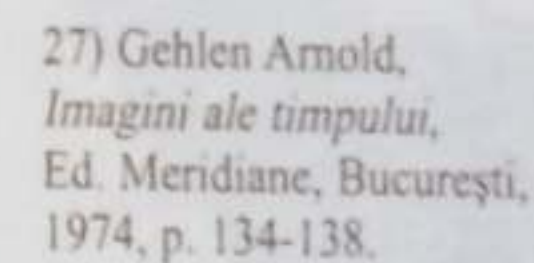
ște – CUBISMUL. (26)

nta lucrărilor de bătrânețe ale lui Cézanne, în care schematică, aproape de geometrie. Retrospectiva lui Cézanne la Paris a produs un mare impact asupra o încurajare pentru noua direcție.

la Estaque și cele ale lui Picasso de la Horta de te cu o geometrie evidentă, cu muchiile drepte, asticitate fragmentată, întreruptă cu o tensionare

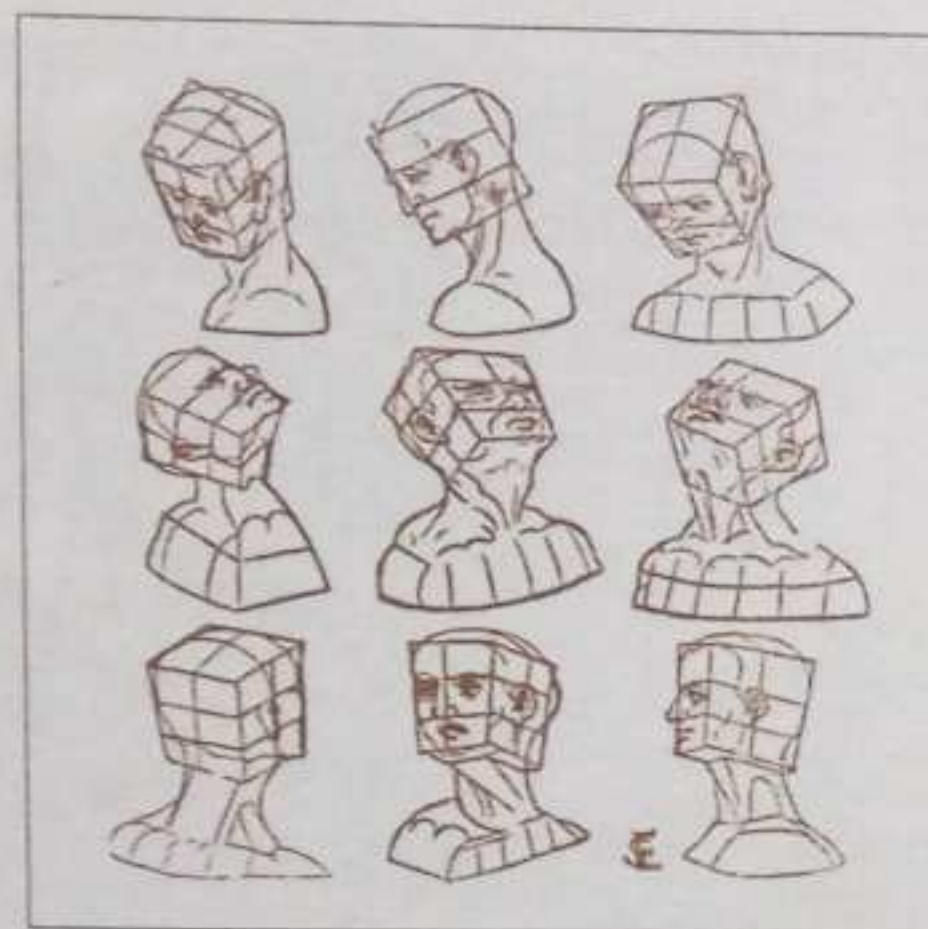
1008 noile sale pânze de la Estaque la tisse care era în juriu, rela

Se poate vorbi astfel de un spațiu poli – sau multiperspectiv.



Picasso
Bărbat cu mustăți și clarinet
1911
Peniță, tuș și cretă neagră.
30,8 / 19,5 cm.
Muzeul Picasso, Paris.

Nud în picioare
1910
Cărbune pe hârtie
48,3 / 31,2 cm.
Metropolitan Museum of Art
New York.

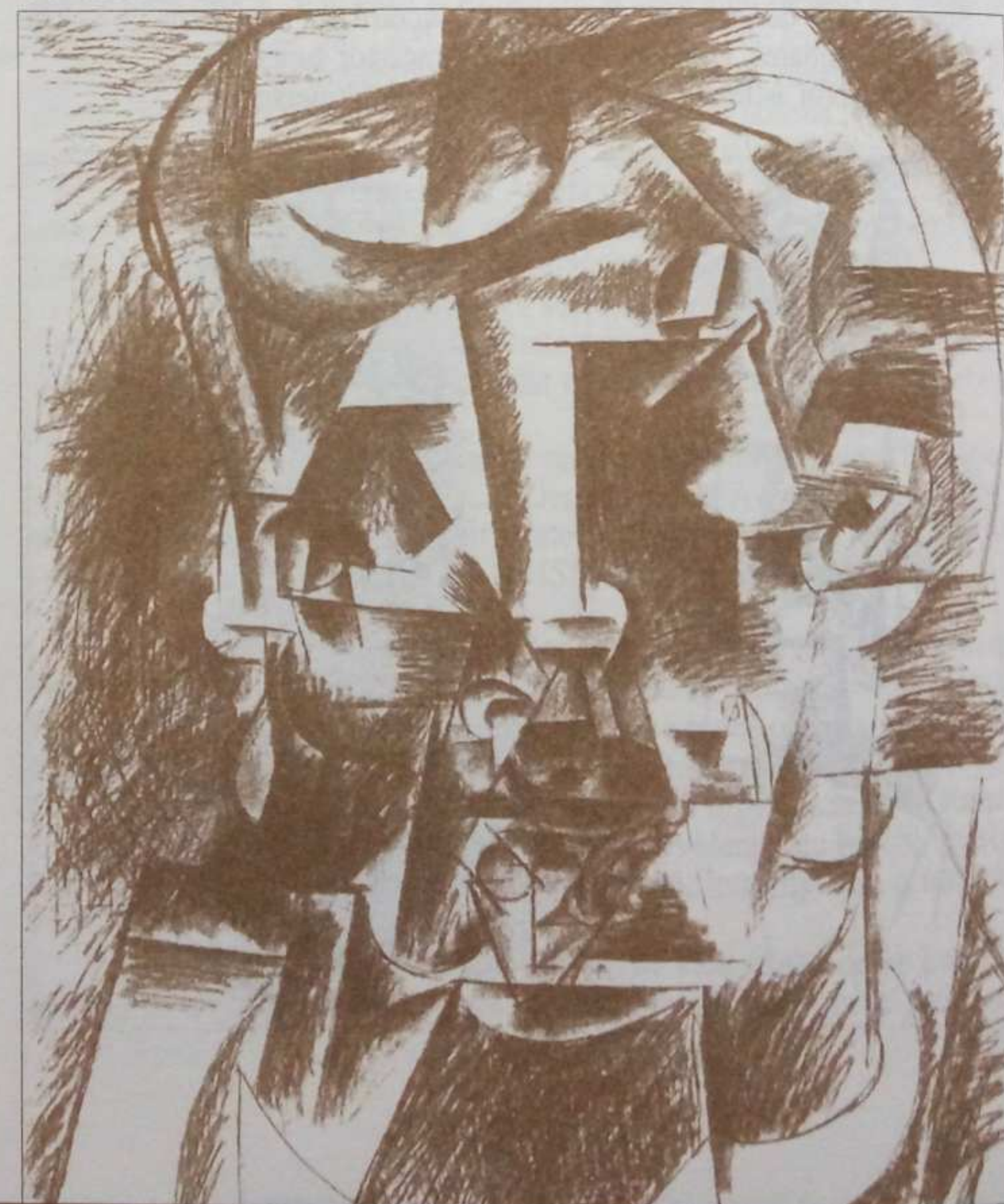


Erhard Schön
Geometrii ale capului

Luca Cambiaso
Scenă cu figuri

28) Bousquet Jacques
*Malerei des Manierismus,
die Kunst Europas von 1520-1620,
Verlag Bruckmann, München, 1985,
p. 65-68.*

Picasso
Cap de bărbat
1910-11
Cărbune și creion pe hârtie
64,2 / 48,6 cm.
Muzeul Picasso, Paris.



Spațiul poliperspectiv permite și cercetarea obiectelor dintr-o multitudine de puncte de vedere (polifocal). Transpus în plan oferă posibilitatea de reprezentare a volumului descompus pe o sumă de planuri.

S-au făcut speculații ce căutau să atribuie originile cubismului unor încercări din manierism. În Caietul de schițe de la Dresda, Dürer are o serie de desene pregătitoare pentru lucrarea sa „Învățătura măsurării cu compasul și linia, în linii, suprafețe și corpuri întregi”, apărută în 1525. Capetele desenate sunt o încercare de simplificare în planuri a volumelor, pentru o mai bună înțelegere a construcției acestora.

Și fostul său elev Erhard Schön în planșe gravate în lemn, precum și italianul Luca Cambiaso în desene în tuș și laviu, prezintă figuri excesiv de geometrizare (28).

Geometrizarea sau simplificarea figurilor în planuri sunt doar procedee pentru învățarea formelor, deci nu pot fi asimilate cubismului, nefiind reprezentate într-o viziune polifocală.

Viziunea polifocală ce oferă mai multe date în perceperea formei, decât forma monolitică statică, oferă imaginii și o structură cu multiple posibilități de citire. Ea a fost transformată în sistem sub denumirea CUBISM ANALITIC.

Multiplele posibilități de descifrarea și înțelegerea re-

Pentru a crea o corpora la Sorgues creează o serie de pe suprafața tablourilor, vo imediat adoptat și de Picasso.

Începe utilizarea de frag tie de ambalaj, tapete, cifre etichete, bucăți de stofă, c completate cu desen și pete Apar așa-zisele PAPIER

Colajul ca tehnică nu a din sec. XII poezii scriau adevărate compoziții abstra bucăți de piele este utilizat aici încep să fie colate tăi cărților, procedeu transmis Constantinopol erau la mar

În icoana rusă, adaosu este un procedeu tot în d europene, începând din se aripi de fluturi etc. Era o pe-l'oeil realizate prin col de, chiar unele obiecte.

Dintre precursori care s Hans Christian Andersen (

În cubism, fragmentele completate cu desen sau p a schimbat sensul reprezen nu mai reflectă realitatea o

Între 1912-1915, cubism În această fază, realul este aranjament formal liber. D acum culoarea devine din unei structuri plane sup Rezultatul este acea arhitec zonele tabloului, după spus În această fază a cubism je în trei dimensiuni. Prin c bucăți de lemn cioplite și ASSEMBLAGE-ul.

154
 ...sumă de planuri și dintr-o multitudinea
 caietul să atribuie originile cubismului unor
 lucrarea sa „Învățătura măsurării cu compasul
 corpuri întregi”, apărută în 1525. Capetele desene-
 mplificare în planuri a volumelor, pentru o mai
 Schön în planșe gravate în lemn, precum și ita-
 esene în tuș și laviu, prezintă figuri excesiv de
 lificarea figurilor în planuri sunt doar procedee
 ei nu pot fi asimilate cubismului, nefiind repre-
 cală.

oferă mai multe date în perceperea formei,
 tică, oferă imaginii și o structură cu multiple
 fost transformată în sistem sub denumirea



Multiplele posibilități de citire a formei, a produs prima mare ruptură în descifrarea și înțelegerea rezultatului artistic pentru marea masă de privitori.

Pentru a crea o corporalitate materială a formelor, Braque în anul 1912 la Sorgues creează o serie de lucrări cu intenții tridimensionale, introducând pe suprafața tablourilor, volume lipite din hârtie și carton. Procedul este imediat adoptat și de Picasso.

Începe utilizarea de fragmente sau forme decupate din hârtie de ziar, hârtie de ambalaj, tapete, cifre, litere, chiar și cuvinte, fragmente de reclame, etichete, bucăți de stofă, ce sunt colate pe suprafața pânzei sau a hârtiei, completate cu desen și pete de culoare.

Apar așa-zisele PAPIERS COLLES.

Colajul ca tehnică nu a fost o descoperire a cubiștilor. În Japonia, încă din sec. XII poezii scriau versuri pe colaje din hârtii colorate ce alcătuiau adevărate compoziții abstracte. În Persia, începând din sec. XIII colajul din bucăți de piele este utilizat pentru legarea cărților, iar în sec. XV și XVI tot aici încep să fie colate tăieturi cu foarfeca reprezentând flori, pe paginile cărților, procedeu transmis în sec. XVI și în Turcia. Tăietorii de flori din Constantinopol erau la mare considerație în epocă.

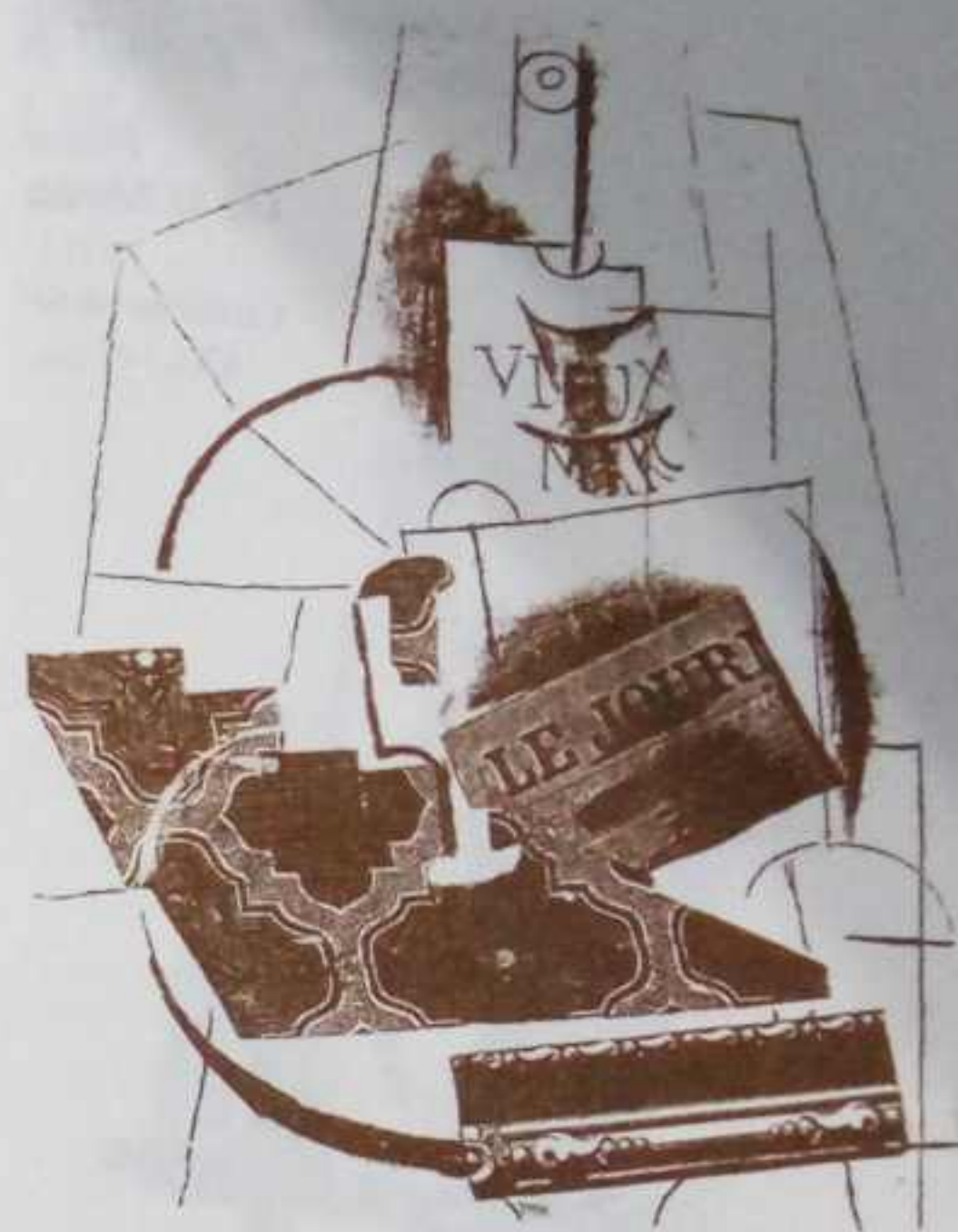
În icoana rusă, adaosul de perle sau nimbul în relief din aur și argint este un procedeu tot în domeniul colajului. În cabinetele de curiozități europene, începând din sec. XVII apar tot felul de colaje din flori uscate, aripi de fluturi etc. Era o adevărată modă a quodlibetului, tablouri trompe-l'oeil realizate prin colajul de fragmente de gravuri cărți de joc, mone-de, chiar unele obiecte.

Dintre precursori care s-au îndeletnicit cu colajul au fost Victor Hugo și Hans Christian Andersen (29).

În cubism, fragmentele de realitate (bucăți de ziar, note muzicale etc.) completate cu desen sau pete de culoare, produc un amestec de realități, ce a schimbat sensul reprezentării. Imaginea își adâncește autonomia. Tabloul nu mai reflectă realitatea obiectivă, el DEVINE REALITATEA ÎNSĂȘI.

Între 1912-1915, cubismul a intrat într-o nouă fază, în cea SINTETICĂ. În această fază, realul este din nou mai ușor de descifrat, implicat într-un aranjament formal liber. Dacă în cubismul analitic predomina monocromia, acum culoarea devine din nou proaspătă, fragmentarea în bucăți cedează unei structuri plane suprapusă transparent, în desen apar rotunjimi. Rezultatul este acea arhitectură plată de suprafețe colorate ce cuprinde toate zonele tabloului, după spusele lui Gris. (30)

În această fază a cubismului, Picasso începe cu experimentul unor colaje în trei dimensiuni. Prin construirea de instrumente muzicale din cartoane, bucăți de lemn cioplite și pictate, devine creatorul unei noi forme artistice: ASSEMBLAGE-ul.



Picasso

Sticlă de Vieux Marc,

pahar și ziar

1913.

Papiers collés și cărbune pe hârtie.

62,5 / 47 cm.

Centre Georges Pompidou, Paris.

29) Wescher Herta

Die Geschichte der Collage,

Verlag Du Mont, Köln, 1987, p. 7-16.

Pag. 7-16

30) Hofmann Werner,

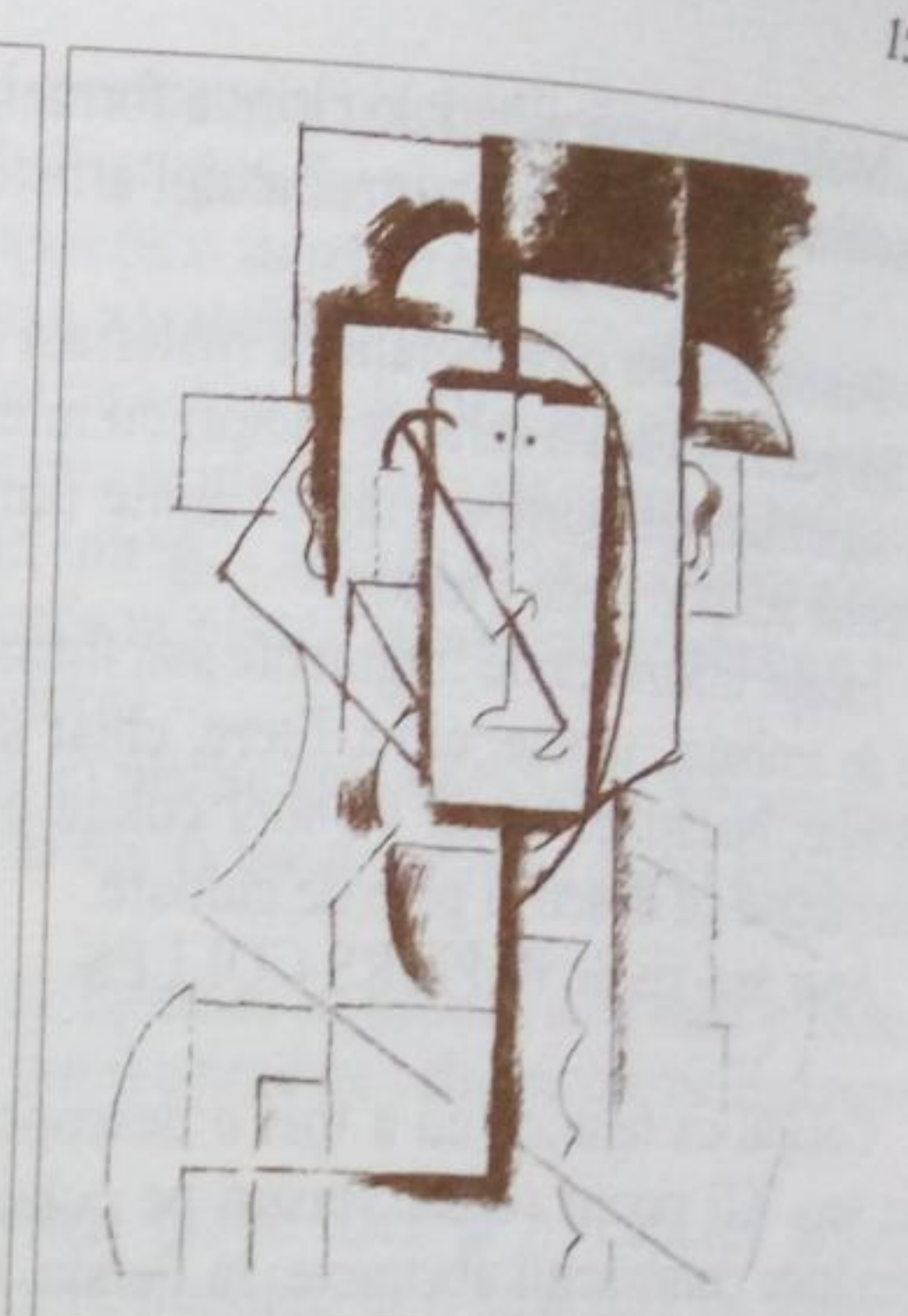
Fundamentele artei moderne,

Ed. Meridiane, București, 1977,

vol 2 p. 48-49.

Winterschmidt
Quodlibet
Nürnberg, 1779.

Picasso
Cap de Arlechin
1913.
Creion pe hârtie
62,5 / 47 cm.



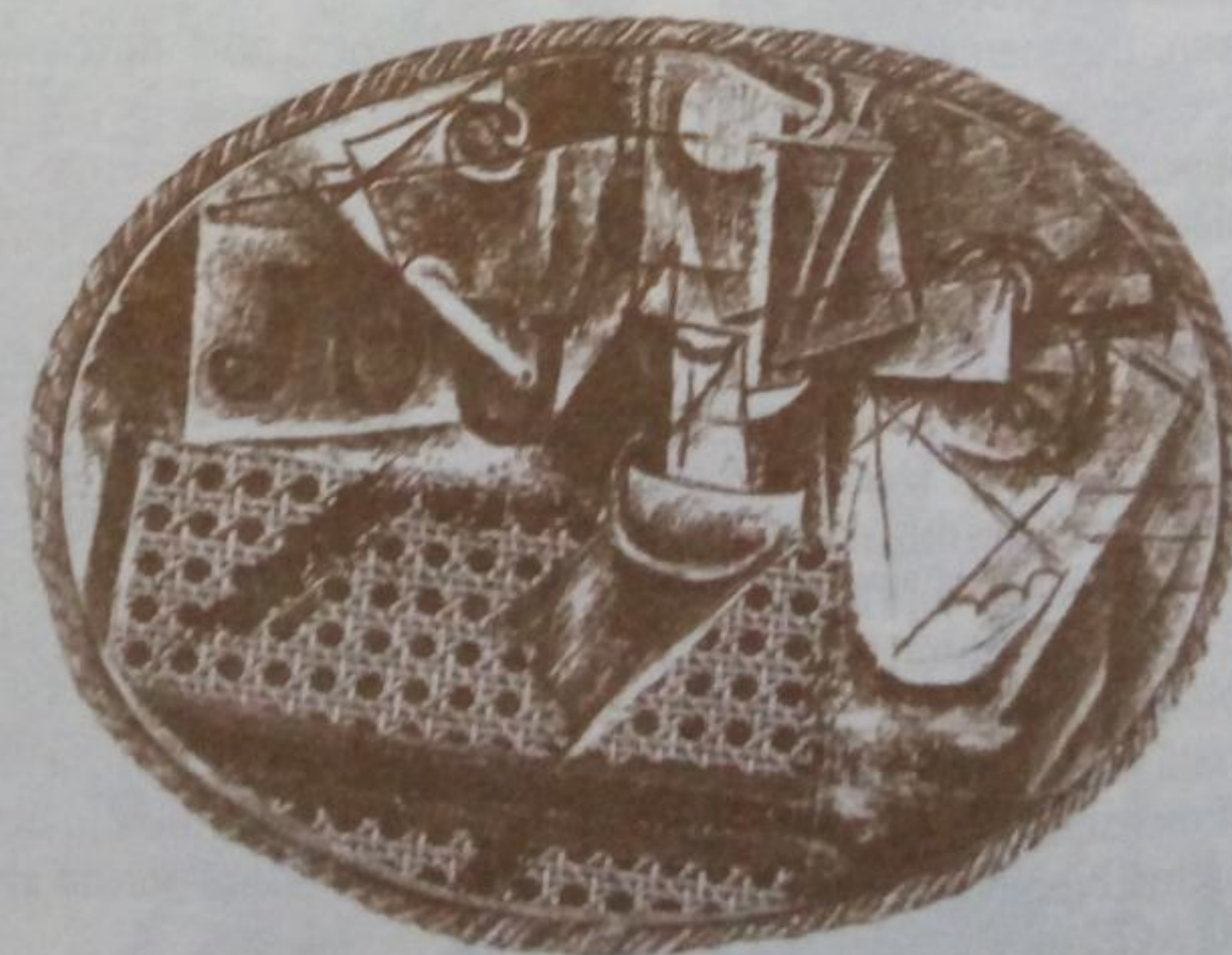
156

Papiers collés-urile lui Picasso, Braque și Gris, expuse la început doar în „Galeria Kahnweiler” la Paris, au trezit interes mai întâi într-un cerc restrâns, ce s-a mărit apoi până la recunoaștere internațională.

Pornind de la papiers collés ale cubiștilor, dar mai ales după „Natura moartă cu împletitură de scaun” a lui Picasso din 1912, colajul se dezvoltă trecând peste tehnica propriu-zisă, devenind pe parcursul sec. XX prin asamblaj, principiul general de creativitate. Kurt Schwitters a extins asamblajul prin „Merzbau” și la arhitectura de interior.

Dacă cubismul în toate fazele sale, a fost o abordare a unei realități statice, FUTURISMUL italian „își propune să unească eforturile impresioniste și eforturile cubiste într-un tot care poate da o formă unică, integrală și

Picasso
Natură moartă cu împletitură de scaun.
1912
Ulei și mușama pe pânză
încadrat de o funie.
23 / 37 cm.
Muzeul Picasso, Paris.



157

DINAMIC
tica cubista

Futurism
grafii supra
ză abia cînd
fice ale lu
Mareys.

Invazia c
în reprezent
în schița Re

În timpul
nit o serie de
se: Tristan T
război a Rom
Hugo Ball di
Huelsenbeck,

conflictului. A
unde în 1916
antipoetică, ca
cipiilor, împo
pronunță în sc
neitate, pentru
pentru anarhie
nii. Dadaismul
idogmatismulu

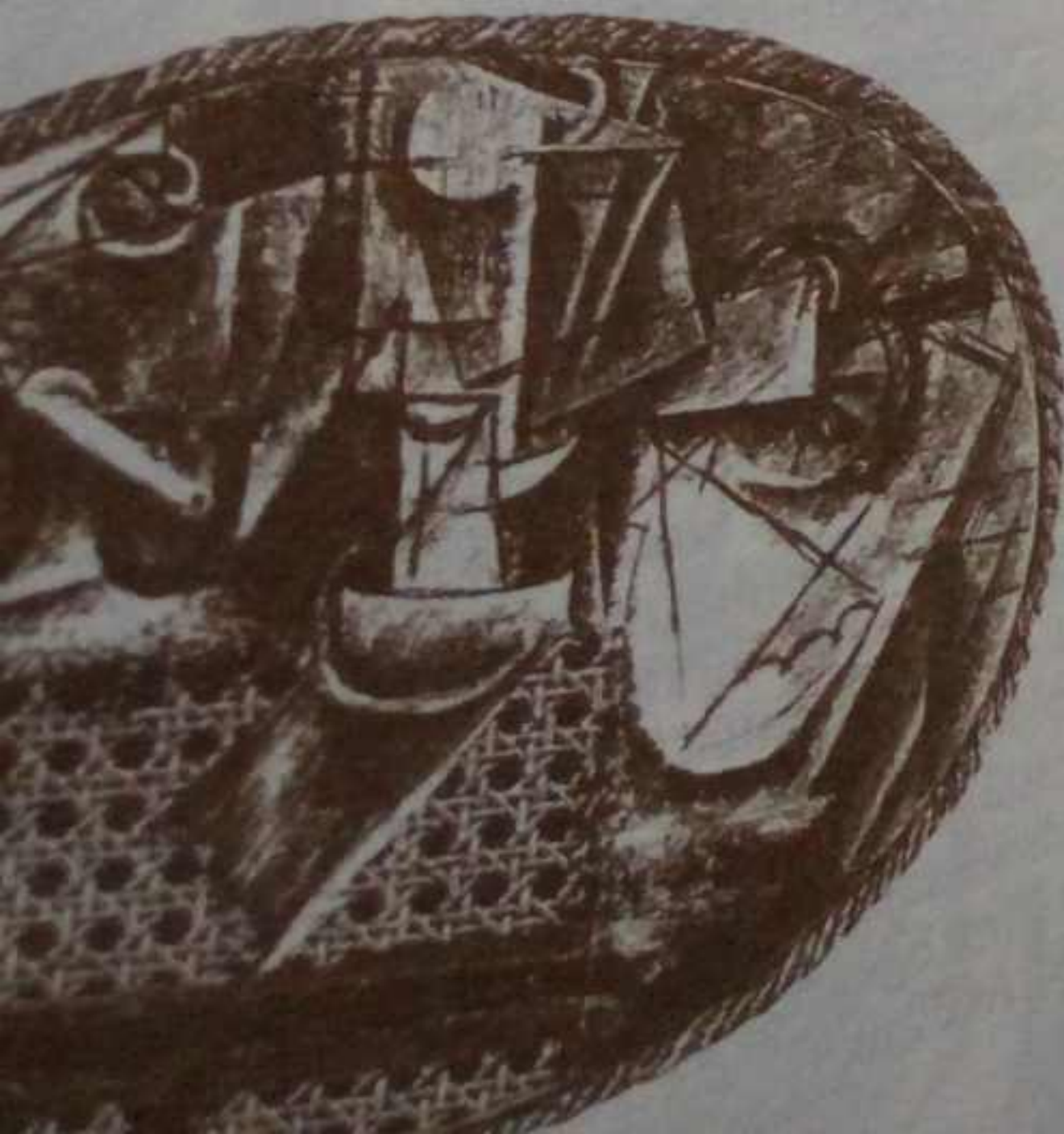
„Gestul mai
poate fi împlini
gur lucru conte
așa zisului bun
deci scandalul e



i Picasso, Braque și Gris, expuse la început doar în Paris, au trezit interes mai întâi într-un cerc restrâns, recunoaștere internațională.

s collés ale cubiștilor, dar mai ales după „Natura scaun” a lui Picasso din 1912, colajul se dezvoltă u-zisă, devenind pe parcursul sec. XX prin asamblaj, activitate. Kurt Schwitters a extins asamblajul prin ra de interior.

e fazele sale, a fost o abordare a unei realități statice, își propune să unească eforturile impresioniste și tot care poate da o formă unică, integrală și



DINAMICA ideii de vibrație (dinamism impresionist) și ideii de volum (statica cubistă)” (Boccioni) (31).

Futurismul a reușit să redea doar diagrama mișcării, ca o serie de fotografii suprapuse, mișcate între ele și nu mișcarea în sine. Aceasta o realizează abia cinematograful, căruia i-au stat ca prime începuturi studiile fotografice ale lui Eadweard Muybridge și cronofotografiile lui Etienne-Jules Mareys.

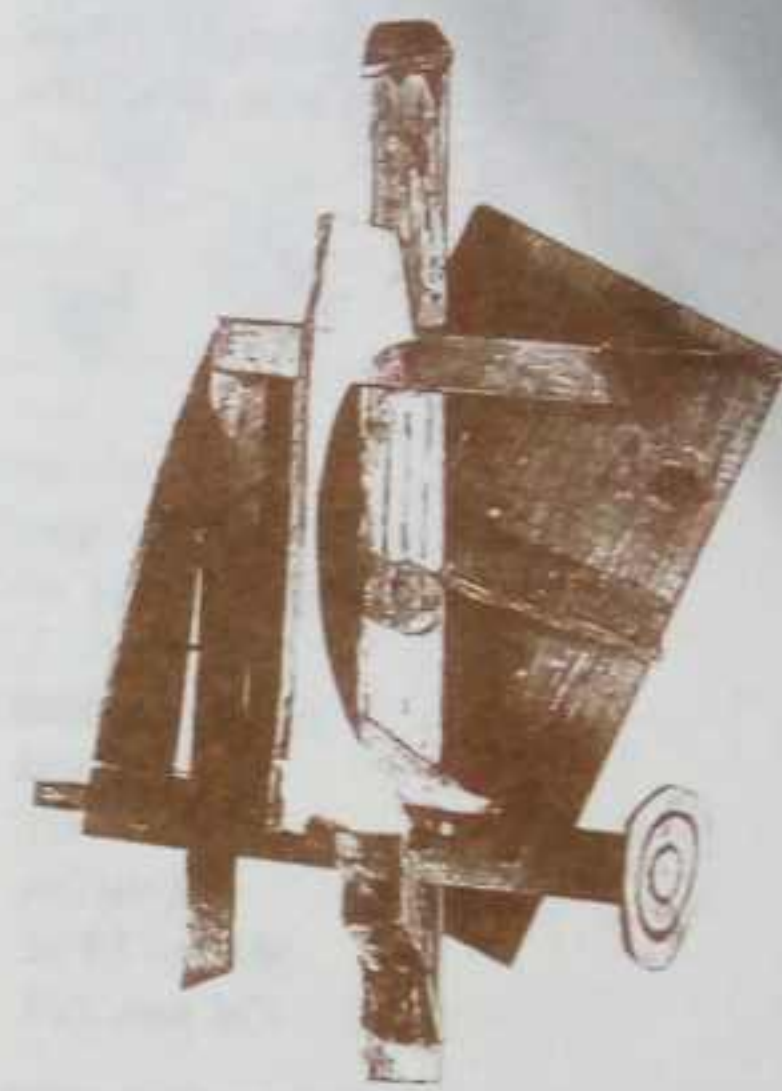
Invazia elementului timp, în opera plastică a sec. XX și-a găsit începutul în reprezentările futuriștilor (din punct de vedere istoric a fost deja prezent în schița Renașterii, în desenul lui Rembrandt etc.).

În timpul primului război mondial (1916), la Zürich în Elveția s-au întâlnit o serie de artiști, literați și poeți, ajunși acolo din motivele cele mai diverse: Tristan Tzara și Marcel Iancu, aflați la studii și surprinși de declarația de război a României, Hans Arp a venit la mama sa ce trăia atunci în Elveția, Hugo Ball din refuzul său de a participa ca soldat german în război, Richard Huelsenbeck, reformat, părăsise Germania, nevrând să devină o victimă a conflictului. Aceștia au fost oamenii care au dat viață „Cabaretului Voltaire” unde în 1916 s-a născut DADAISMUL, „o mișcare antiartistică, antiliterară, antipoetică, care este împotriva frumuseții eterne, împotriva veșniciei principiilor, împotriva legilor logicii, împotriva universului în genere. Dada se pronunță în schimb pentru nelimitata libertate a individului, pentru spontaneitate, pentru contradicție, pentru „nu” acolo unde alții spun „da” și invers, pentru anarhie împotriva ordinii, pentru imperfecțiune împotriva perfecțiunii. Dadaismul este o dispoziție particulară a spiritului, actul extrem al antidogmatismului, care se servește de orice mijloc pentru a-și purta lupta.”

„Gestul mai mult decât opera este ceea ce interesează în Dada; iar gestul poate fi împlinit în orice direcție – a moravurilor, politicii, artei etc. Un singur lucru contează: ca acest gest să fie întotdeauna o provocare împotriva așa zisului bun simț, împotriva moralei, împotriva regulilor, împotriva legii; deci scandalul este instrumentul preferat de exprimare al dadaiștilor”. (32)



31) De Micheli Mario,
Avangarda artistică a secolului XX,
Ed. Meridiane, București, 1968,
p. 232



Picasso
Mandolină și clarinet
1914
Lemn de brad pictat și
creion,
58 / 36 / 23 cm.
Muzeul Picasso, Paris

Carrà
Urmărire, 1914,
colaj și tempera.
39 / 68 cm.
Col. Gianni Mattioli, Milano.

32) Ibidem
p. 142-145.

33) Russel John,
Max Ernst
Leben und Werk,
Verlag Du Mont, Köln, 1966,
p. 32-37.

Ernst
Anatomia,
1921.
Colaj foto,
10,8 cm / 7,9 cm.
Col. particulară.



Sub semnul dadaismului s-au mișcat o serie de lucruri în Franța, Germania, Elveția etc. Dada propovăduia un nou început. Europa își trăia sfârșitul unei epoci și Dada a avut curajul să sublinieze aceasta.

Deși „Artele frumoase” sunt negate, Dada se preocupă în felul lui de literatură, politică, teatru, muzică, tipografie, dans, de istoria ideilor în general și de succesul oscilant al varietelui. (33)

În această atmosferă **MAX ERNST** s-a întors după război în 1918, la Köln. Două sunt evenimentele ce vor marca în această perioadă (1919) dezvoltarea ulterioară a artei sale: Descoperirea lui De Ciriaco în revista italiană „Valori plastici”, ce i-a indicat modul de abordare a realității, prin asociații de obiecte disparate, ce produc o anumită înstrăinare a acestora, creându-se astfel o nouă realitate încremenită într-un spațiu metafizic.

După experimentări folosind intervenția culorii peste imagini tipărite, (Mapa de litografii „Fiat Modes pereat ars”) începe seria COLAJELOR ce vor marca cotitura în opera lui Ernst. Desigur Max Ernst a cunoscut colajele cubiștilor. La aceștia lipirea unor fragmente de ziar, tapet sau reclame în contextul tabloului sau a desenului, nu aducea decât o iluzie a realității și acoperea doar o anumită proporție din suprafața suportului.

În noile sale colaje, dispăre coexistența dintre scriitura artistică și citatul extraartistic al cubiștilor. Ea este înlocuită de o imagine plauzibilă, continuă pe toată suprafața suportului, construită cu elemente luate din surse diferite, redistribuite sub controlul inspirației artistice. Noua tehnică este o provocare a standardului clasic, (schită, studiu, compoziția definitivă, toate realizate prin desen), este un NOU MOD de elaborare a imaginii, fără un dialog între creator și lume. Primele colaje din perioada 1920-1921 sunt colaje fotografice. De dimensiuni mici, ele sunt refotografiate și mărite pentru a se pierde urma de tăietură a foarfecii și a se atenua originea diversă a materialului folosit. Prin aceasta se căuta creșterea credibilității noii imagini obținute și ștergerea pe cât posibil a procedeele tehnice ce au dus la construcția noii imagini. Max Ernst produce apoi o serie de colaje unde imaginile sunt alcătuite din fragmente de ilustrații din fizică, alchimie, anatomie, științe naturale cu imagini ale unor obiecte uzuale, piese tehnice. Cu toate acestea construiește peisaje populate cu ființe fantastice, instalații de aparaturi stranii, întregite cu pete sau modelaje în culoare (acuarelă și guașă), însoțite de texte scrise cu mâna în partea de sus sau de jos a imaginii.

Aceste texte par a fi titluri, dar nu explică imaginile pe care le însoțesc, din contră, prin înțelesuri inversate, prin combinații de cuvinte, ce par a fi și ele tot colaje, produc un efect de stupefacție. La început sunt scrise în limba germană, apoi apar scrise în limba franceză, după contactul mai apropiat cu dadaistii francezi.

Dimensiunile colajelor, sunt în general mici, ele nu depășesc lumina paginii unei cărți de format obișnuit. După 1921 folosește ca material pentru colaje, cu precădere gravuri în alb-negru, extrase din publicații didactice, cataloage și reviste din sec. XIX.

Va ilustra cu
Ernst părăsește K
În 1925, desc
august 1925. E
ele, din micul
Atlanticului. Im
punerea acesteia

Frotajul nu e
Ernst. În China
piatră. Prin apli
baton special d
numeau procede

Cine nu a în
prin frecarea cu
deasupra lui. De
un colaj din 191

A început să
obținute din fol
„Histoire Natur

Parte din fr
intervenit în afa
hârtie albă. Dim

În 1926, la u
tiraj de 306 exe

Prin frotaj a

...o serie de lucruri în Franța, dar curajul să sublinieze aceasta. negate, Dada se preocupă în felul lui de literatură, dans, de istoria ideilor în general.

ERNST s-a întors după război în 1918, la descoperirea lui De Ciriaco în revista italiană de abordare a realității, prin asociații într-un spațiu metafizic. intervenția culorii peste imagini tipărite, creat ars") începe seria COLAJELOR ce fragmente de ziar, tapet sau reclame în, nu aducea decât o iluzie a realității și din suprafața suportului.

istența dintre scriitura artistică și citatul ocuită de o imagine plauzibilă, continuă uită cu elemente luate din surse diferite, artistice. Noua tehnică este o provocare, compoziția definitivă, toate realizările de elaborare a imaginii, fără un dialog din perioada 1920-1921 sunt colaje sunt refotografiate și mărite pentru a se atenuea originea diversă a materialelor, creșterea credibilității noii imagini obținute de tehnice ce au dus la construcția o serie de colaje unde imaginile sunt în fizică, alchimie, anatomie, științe naturale, piese tehnice. Cu toate acestea fantastice, instalații de aparaturi stralucitoare (acuarelă și guașă), însoțite de a de jos a imaginii.

Explică imaginile pe care le însoțesc, combinații de cuvinte, ce par a fi și re. La început sunt scrise în limba franceză, după contactul mai apropiat cu arta mică, ele nu depășesc lumina. În 1921 folosește ca material pentru, extrase din publicații didactice,

Va ilustra cu colaje o serie de cărți ale lui Paul Eluard. În anul 1922 Max Ernst părăsește Kölnul și se stabilește la Paris. Trece la suprarealism. În 1925, descoperă FROTAJUL. Evenimentul este datat cu precizie: 10 august 1925. Este fascinat de structurile nervurilor din scândurile unei podole, din micul hotel în care locuiește la Pornic, pe coasta franceză a Atlanticului. Imediat transpune această structură pe o foaie de hârtie, prin punerea acesteia peste scândură și frecarea ei cu o bucată de grafit.

Frotajul nu este un produs al anului 1925 și nici invenția personală a lui Ernst. În China antică se practica copierea imaginilor după reliefurile din piatră. Prin aplicarea unei hârtii absorbante peste relief și frecarea cu un baton special din tuș, se obținea imaginea exactă a reliefului. Chinezii numeau procedeul T'a-pen și el a fost un precursor al tiparului (34).

Cine nu a încercat, copil fiind, la școală, să obțină imaginea unui bănuț, prin frecarea cu extremitatea neascuțită a creionului, pe foaia de caiet pusă deasupra lui. De altfel și la Ernst a apărut un bănuț de un pfennig, frotat pe un colaj din 1919.

A început să experimenteze cu diverse structuri, iar primele rezultate obținute din folosirea frotajului, au fost adunate în 34 de planșe sub titlul „Histoire Naturelle“.

Parte din frotajele din această serie, sunt pe hârtie maronie pe care a intervenit în afară de grafit și cu guașă albă; parte sunt realizate cu grafit pe hârtie albă. Dimensiunile variază între 24 / 42 și 27 / 44 cm.

În 1926, la un an după terminare, „Histoire Naturelle“ apare editată într-un tiraj de 306 exemplare la Jeanne Bucher din Paris.

Prin frotaj apare în desen un nou element.



Ernst Max
Paysage aux feuilles, 1920.
Colaj, guașă și tuș pe hârtie
21,5 / 26 cm.
Col. particulară, Paris.

34) Capek Abt.
Chinesische Steinbilder,
1962,
Artia, Praga
p. 9-13.



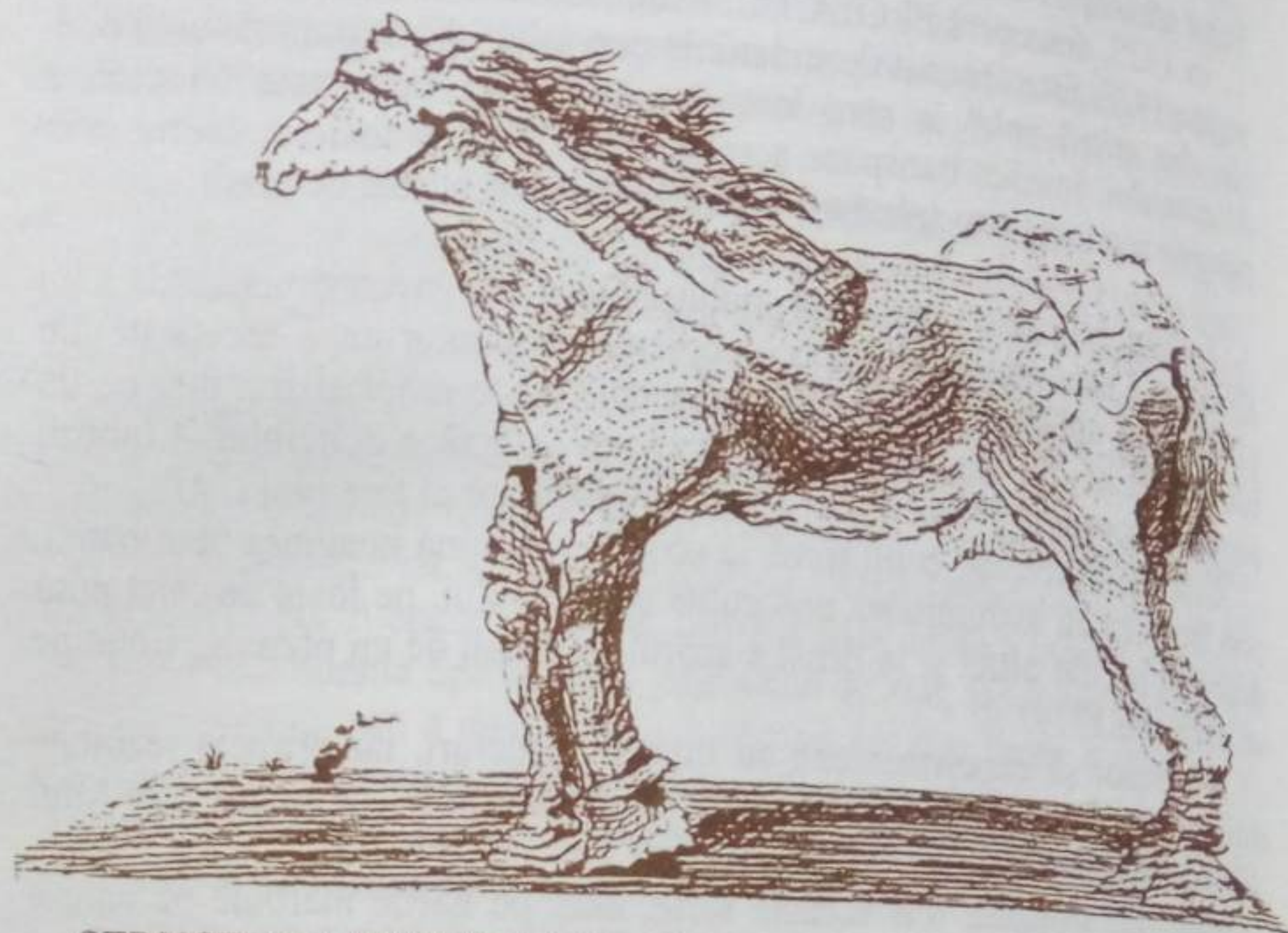
Copierea unei imagini
de pe un relief în China.



Ernst, Max
Loplop prezintă
Sunt ca un stejar, 1931.
Colaj, desen și frotaj, 49,8 / 64,4 cm.
Colecție particulară, U.S.A.

Histoire Naturelle.
„A tout oublier”, 1925,
frotaj, 28 / 44 cm.

35) Russel John,
Max Ernst
Leben und Werk,
Verlag Du Mont, Köln, 1966,
p. 82.



STRUCTURA MATERIALULUI. (35)

Este meritul lui Ernst de a fi utilizat și introdus în actul artistic forme de exprimare nebănuite. Pentru el redarea naturii va fi înlocuită cu felul propriu de a FOLOSI această natură.

Colajul și frotajul vor călăuzi întreaga sa creație. Se vor răsfrânge și în pictură (gratajul) și în alcătuirea sculpturilor (asamblaj). Cu colaj și frotaj a ilustrat și a produs o serie de cărți. În anii '30, Ernst adoptă o nouă formă de colaj. Foile de dimensiuni mari (de la 64 / 52 la 89 / 115 cm.) produc un anume dialog cu „papier collés” ale cubiștilor și cuprind și intervenții cu frotaj, culoare și desen.

Sunt autoprezentări la persoana a treia. Imaginea este țesută în jurul alegoriei șevaletului, cu o multitudine de combinații și variante. Toate cuprind în titlu cuvântul LOPLOP. Strigătul Loplop era frecvent auzit în anii '30 în cartierul latin din Paris și se referea la numele lui Ferdinand Lop, un poet, ținta batjocorei studențești.

Sunt folosite pe lângă desenul cu creionul, diverse forme tăiate din hârtie, frotaj, fotografii, hârtie marmorată, diverse structuri realizate în tehnica gratajului, fluturi pictați cu guașă etc. Sunt colaje libere fără scop de ilustrații. Ele fac trecerea către tehnica mixtă.

Colajul și montajul, ca un principiu variabil al gândirii, acțiunii și combinării de fragmente din realitate în noi sinteze, a permis încălcarea granițelor diverselor specii artistice ale sec. XX. Colajul și montajul s-au extins de la suprafață spre volum, desfășurându-se în decolaj, decupaj, fotomontaj, instalații, videoinstalații etc.

Adânc impres
Monet văzută la
Wagner ascultat
la München. Ai
München și revis
Schmithals, End
se vor resimți și
neliniște și căutăr
Franța îi vor îmbo
nilor populari din
imagistica. Perio
tarea sa. Din 191

„După cum s
impus-o și anume
care prezintă ace
ocazional sublim

„Hans Schmit
interioare – a pict
care a artistului, e
lui.” (36)

Dacă n-a fost
fost realizat de W
și muzică, de sect
gânduri despre lin
din experiența și c
și „Punkt und L
Elemente” 1926.)





UI. (35)

lizat și introdus în actul artistic forme de
rea naturii va fi înlocuită cu felul propriu

ntreaga sa creație. Se vor răsfărca și în
ulpturilor (asamblaj). Cu colaj și frotaj a
n anii '30, Ernst adoptă o nouă formă de
e la 64 / 52 la 89 / 115 cm.) produc un
le cubiștilor și cuprind și intervenții cu

a treia. Imaginea este țesută în jurul ale-
de combinații și variante. Toate cuprind
Loplop era frecvent auzit în anii '30 în
a la numele lui Ferdinand Lop, un poet,

u creionul, diverse forme tăiate din hâr-
ată, diverse structuri realizate în tehnica
tc. Sunt colaje libere fără scop de ilust-
nixtă.

ipiu variabil al gândirii, acțiunii și com-
noi sinteze, a permis încălcarea granițe-
XX. Colajul și montajul s-au extins de
ndu-se în decolaj, decupaj, fotomontaj,

Adânc impresionat de Rembrandt văzut la „Ermitage“ de „Căpița“ lui Monet văzută la Moscova, răvășit de sugestia cromatică din „Lohengrin“ de Wagner ascultat tot la Moscova, **WASSILY KANDINSKY** sosește în 1896 la München. Aici e în plină desfășurare Jugendstilul. În 1896 apare la München și revista noii orientări care va grupa în jurul ei artiști ca Obrist, Schmithals, Endell, pe care îi va cunoaște și Kandinsky și ale căror influențe se vor resimți și în opera sa. Din 1904, Kandinsky intră într-o perioadă de neliniște și căutări. Numeroase călătorii întreprinse în Rusia, Olanda, Maroc, Franța îi vor îmbogăți zestrea de imagini și culoare. Pictura pe sticlă a artizanilor populari din Bavaria superioară și arta populară rusă îi vor influența imagistica. Perioada dintre 1910 și 1914 este cea mai importantă în dezvoltarea sa. Din 1910 (1913) datează și prima acuarelă abstractă.

„După cum se știe, Kandinsky n-a descoperit pictura abstractă, dar a impus-o și anume atât prin lucrările sale teoretice, cât și prin tablourile sale care prezintă aceeași spiritualitate pătrunzătoare, încăpățânat doctrinară și ocazional sublimă.“

„Hans Schmithals († 1964) – un elev a lui Obrist, mai târziu arhitect de interioare – a pictat primul tablou abstract cunoscut de noi; după o comunicare a artistului, el a fost creat în anul 1903 și s-a pierdut în timpul războiului.“ (36)

Dacă n-a fost prima pictură, primul DESEN abstract în arta modernă a fost realizat de Wassily Kandinsky. Poliglot, interesat de filosofie, literatură și muzică, de sectorul teoretic al artelor, a adunat în opusuri teoretice scrise, gânduri despre linie, simbolul culorii, geometrie, forme și sensuri, rezultate din experiența și cultura sa plastică. („Über das Geistige in der Kunst“, 1912 și „Punkt und Linie zu Fläche – Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“ 1926.)



36) Gehlen Arnold,
Imagini ale timpului,
Ed. Meridiane, București,
1974, p. 194.

Kandinsky
Fără titlu, 1910 (1913)
Creion, acuarelă și tuș pe
hârtie,
49,6 / 64, 8 cm.
Centre Georges Pompidou,
Paris.



Schmithals
Studiu, 1903.
Distrus de război.

37) Kandinsky
Kleine Freuden.
Aquarelle und Zeichnungen
Prestel-Verlag, München,
1992, p. 9-31.

Are o producție intensă de acuarele și desene după reîntoarcerea din Rusia, în 1921. Sunt în general scriituri libere în tuș cu penița sau pensula, acompaniate de părți acuareluate în culori vii.

După 1922 în compoziții apar linii drepte trasate cu liniarul, cercuri, triunghiuri, patrate, în general figuri și forme geometrice clar trasate pe fondul alb sau colorat al hârtiei. În martie 1922, este chemat de Gropius, profesor la Bauhaus. Pe lângă picturi, apar un număr mare de desene, fie simple în tuș, fie acuareluate. Poate influențat de colegul său Klee, din 1927, Kandinsky folosește pulverizatorul, creând lucrări în sine cu ajutorul șabloanelor, ori folosind instrumentul pentru obținerea de pete irizate în cadrul desenelor. În 1933 emigrează în Franța, așezându-se la Neuilly lângă Paris, unde va muri în 1944. În această ultimă perioadă franceză, atât în pictură cât și în desene, apar forme biologice, din lumea marină, folosind de multe ori hârtie neagră ca suport pentru guașe. În ultimii trei ani de viață a pictat puțin, în favoarea desenului. A lăsat mai multe caiete cu desene, executate în tuș (37).

Kandinsky a fost convins că lumea subiectivă de culori și forme, aidoma muzicii, trebuie să răsară din străfundul sufletului ca apoi să fie ordonate de gândirea artistului. Opera sa nu este ornamentică fără conținut, nici rezultatul unui calcul rece. După el fiecare formă își are conținutul propriu dictat de personalitatea artistului și de epoca în care activează.

Toată viața a urmărit cu interes cercetările științifice mai ales în domeniul fizicii. Construcțiile compozițiilor târzii sunt străbătute de relații pro-



Kandinsky
Desen pentru
„Tabloul cu formă albă”
1913
Tuș pe hârtie,
26,6 / 37,4 cm.
Col. Selle.

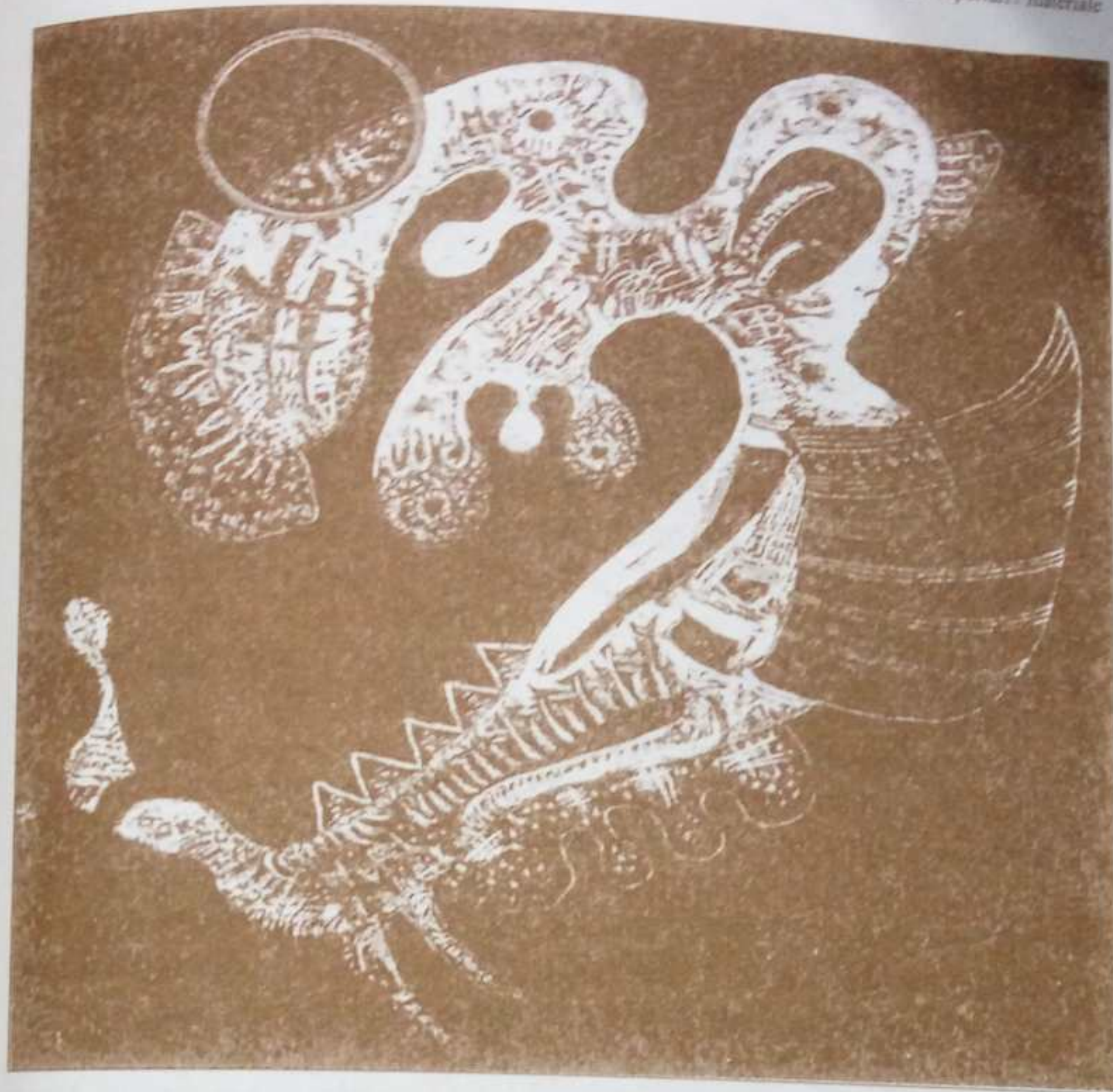
porționale vizând
precis. Dar mate
expresie. (38)

Coleg cu Kar
Read drept „cel
De la Renaș
pornind de la re
sec. XX au venit
mia mijloacelor
emită sau să sug
Semnul este elen
Drumul creat
spre interior ci i
„Arta nu reprodu
El a mers pe
întrebări asupra v
la primară a dese
Din copilărie
văzute pe mesele

...oate influențat de colegul său Klee, din 1922, este chemat de Gropius, profesor de instrumentul pentru obținerea de pete irizate în cadrul emigrează în Franța, așezându-se la Neuilly lângă Paris. În această ultimă perioadă franceză, atât în pictură ca și în forme biologice, din lumea marină, folosind de multe ori port pentru guașe. În ultimii trei ani de viață a pictat puțin. A lăsat mai multe caiete cu desene, executate în tuș.

t convins că lumea subiectivă de culori și forme, aidoma țărâșă din străfundul sufletului ca apoi să fie ordonate de Opera sa nu este ornamentică fără conținut, nici rezultatul și de epoca în care activează.

marit cu interes cercetările științifice mai ales în domeniul compozițiilor târzii sunt străbătute de relații pro-



Kandinsky
Alb pe negru, 1937,
Guașă pe hârtie neagră,
49,6 / 46,2 cm.
Col. particulară.

Kandinsky
Pe verticală, 1930,
Acuarelă pe hârtie,
46,5 / 27 cm.
Col. particulară, Köln.



porționale vizând ecouri în mistica cifrelor, elaborată metodic și calculată precis. Dar matematica sa este parfumată de poezie ce dă formelor lirism și expresie. (38)

Coleg cu Kandinsky la Bauhaus, **PAUL KLEE** a fost definit de Herbert Read drept „cel mai individualist dintre artiștii moderni.” (39).

De la Renaștere, arta a căutat mereu să creeze echivalențe credibile pornind de la realitatea figurativă, transformate apoi în semne plastice. În sec. XX au venit pictorii cu experiența lor practică și au susținut că autonomia mijloacelor plastice, cu puterea lor evocativă, sunt singure capabile să emită sau să sugereze semnificații, ce pot depăși chiar vizibilul figurativ. Semnul este elementul primar ce sugerează sensul.

Drumul creativității artistice se inversează, nu se mai pleacă din afară spre interior ci invers. (40) Exact cum subliniază și Klee în jurnalul său „Arta nu reproduce vizibilul, ea face vizibil.” (41).

El a mers pe acest drum de la începutul carierei sale, cu constatări și întrebări asupra valorii în sine a liniei, tonului, culorii etc. A început cu celula primară a desenului – linia.

Din copilărie este impresionat de venele albe ale marmorei șlefuite, văzute pe mesele restaurantului unchiului său „în acest labirint de linii, se

38) Walther Ingo F.
Kunst des 20. Jahrhunderts
Taschen Verlag, Köln, 2000,
p. 106-107.

39) Read Herbert
Semnificația artei,
Ed. Meridiane, București,
1969, p. 155.

40) Haftmann Werner
Der Mensch und seine
Bilder,
Verlag Du Mont, Köln, 1980,
p. 173

41) Cassou Jean
Panorama artelor plastice
contemporane,
Ed. Meridiane, București,
1971, p. 45.



Klee
Desen pentru steaua
nevăzută a corăbiilor.
1917
Peniță și acuarelă pe hârtie
Kunstmuseum, Berlin.

Klee
Copil și fantomă.
1938,
Desen cu pensula,
68,5 / 48,5 cm.
Col. Dr. Bernhard Sprengel,
Hanovra.



puteau găsi măști grotești ce puteau fi fixate cu creionul pe hârtie". În călătoria sa în Italia, după studiile la München, este impresionat de abstractul, totuși supus regulilor naturii, al arhitecturii italiene.

Este preocupat cu analiza puterii de expresie a liniei sale. Cercetează desenând cu creionul linii diverse, pete obținute din hașuri, puncte, diverse structuri ale suprafeței, mișcarea, țesătura etc. Devine conștient de calitatea psihografică a liniei în desfășurarea ei automată.

„Grafica, rezultat al mișcării expresive a mâinii cu condeiul înregistrator, cum o practic eu, este diferită față de manevrarea tonului și culorii, motivat această artă poate fi exercitată și în întuneric, în întunericul nopții". Există deci și posibilitatea de abordare a sectoarelor interioare ce se găsesc departe de vizibil. De asemenea se poate vedea de aici și sursa vie din care se hrănește perpetuu arta desenului lui Klee, trăiri și imagini care cresc din adâncul interiorului său.

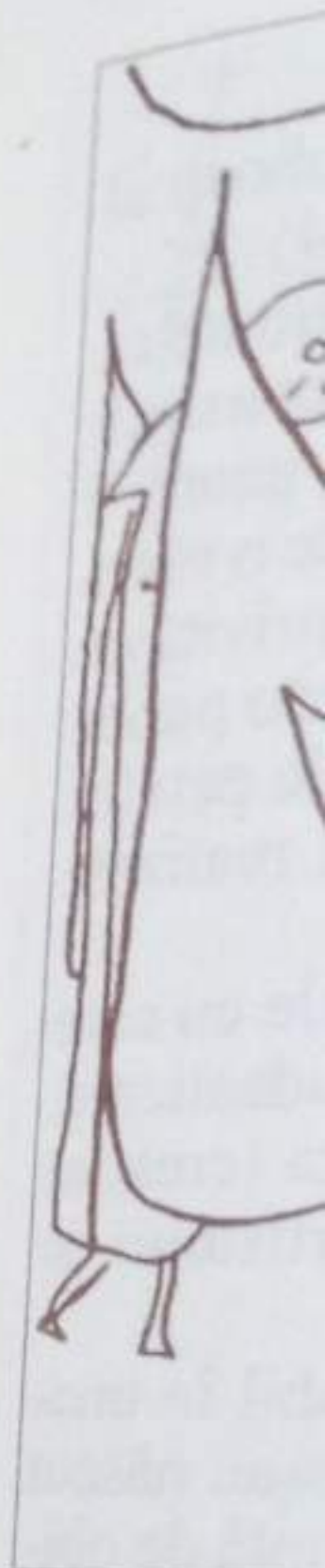
Mai întâi este „găselnița" (o improvizație psihică), care în devenirea ei se îndreaptă spre ceva figurativ și se încorporează la sfârșit cu un titlu, care nu e decât o metaforă poetică de încheiere.

După Haftmann, „dezvoltarea personală a lui Klee, până în 1914 s-a produs aproape exclusiv pe tărâmul desenului. Abia după această dată acuarela apare în primul plan, iar pictura abia după 1919. Desenul este prezent în toate aceste perioade. Sunt păstrate azi, aproape 5.000 de foi desenate.

Pentru început, creionul este instrumentul preferat, după 1908 apare penița, din 1925 pensula, în 1927 trestia, în 1929 creta grasă și în ultimii ani, pensula și culorile de clei, cu care realizează ultimele desene.

Din timp în timp, linia așezată pe hârtie i se părea prea directă. Atunci desena pe un geam sau placă metalică și le transpunea prin decalc pe hârtie, sau desena pe versoul unei hârtii prevăzută cu un strat de culoare de ulei (ca un indigo) pusă peste hârtia definitivă. Atât desenul rezultat, cât și urme ale apăsării mâinii, sau alte accidente, îmbogățeau calitatea plastică a acestuia.

În privința temelor, opera desenată a lui Paul Klee este parcursă de cicluri, începând cu nudurile din 1905, după care apar desene cu ductul scurt și mărunțimea liniilor, reprezentând peisaje, scene de stradă și naturi statice. Între 1911 și 1912, ia naștere seria de desene pentru „Candide" de Voltaire, în care linia devine mai lungă și sinuoasă, dezvoltată într-o înscenare fantastică. Între 1913-1914 imaginea devine cristalină, tematica este abstractă cu ecouri din cubiști, futuristi și Cézanne. După această perioadă, dă frâu liber fanteziilor sale, rar mai apar notații directe din natură. Lumea reală este doar amintire, o altă lume fabuloasă, fantastică este adusă la lumină. În 1920, în primii ani la Bauhaus, linia devine excesiv de fină, foarte precisă și circumscrisă cu multă acribie plante, animale, figuri, arhitecturi și peisaje de vis. Din 1925, apar trasee paralele ale registrului liniar, făcând vizibilă o țesătură din care se dezvoltă arhitecturi severe. Acest stil se dezvoltă până în anii '30. De aici se produce o schimbare, aproape spre un pol opus. Linia devine groasă și întortochiată, se încrucișează ca niște grinzi solide pe suprafața hârtiei.



unde străluc
linii groase,

Klee a re
semne, îmbr
Acestea se i
bazează Wel

Klee (arti
ințificului. A
construcția. A
lierul său ave
diverși pomi,
formală și a o
construit toată

va la „forma p
Klee nu re
rezolvă doar în
și căutările sale

Klee este un
Maroc, Egipt)
afișată în exper
desen, tempera
feluritor sur

...se, pete obținute din hașuri, puncte, diverse
rea, țesătura etc. Devine conștient de calitatea
urarea ei automată.

...ii expresive a mâinii cu condeiul înregistrator,
față de manevrarea tonului și culorii, motivat
și în întineric, în întinericul nopții". Există
e a sectoarelor interioare ce se găsesc depar-
oate vedea de aici și sursa vie din care se hră-
ui Klee, trăiri și imagini care cresc din adân-

o improvizație psihică), care în devenirea ei
și se încoronează la sfârșit cu un titlu, care
e încheiere.

a personală a lui Klee, până în 1914 s-a pro-
desenului. Abia după această dată acuarela
abia după 1919. Desenul este prezent în toate
i, aproape 5.000 de foi desenate.

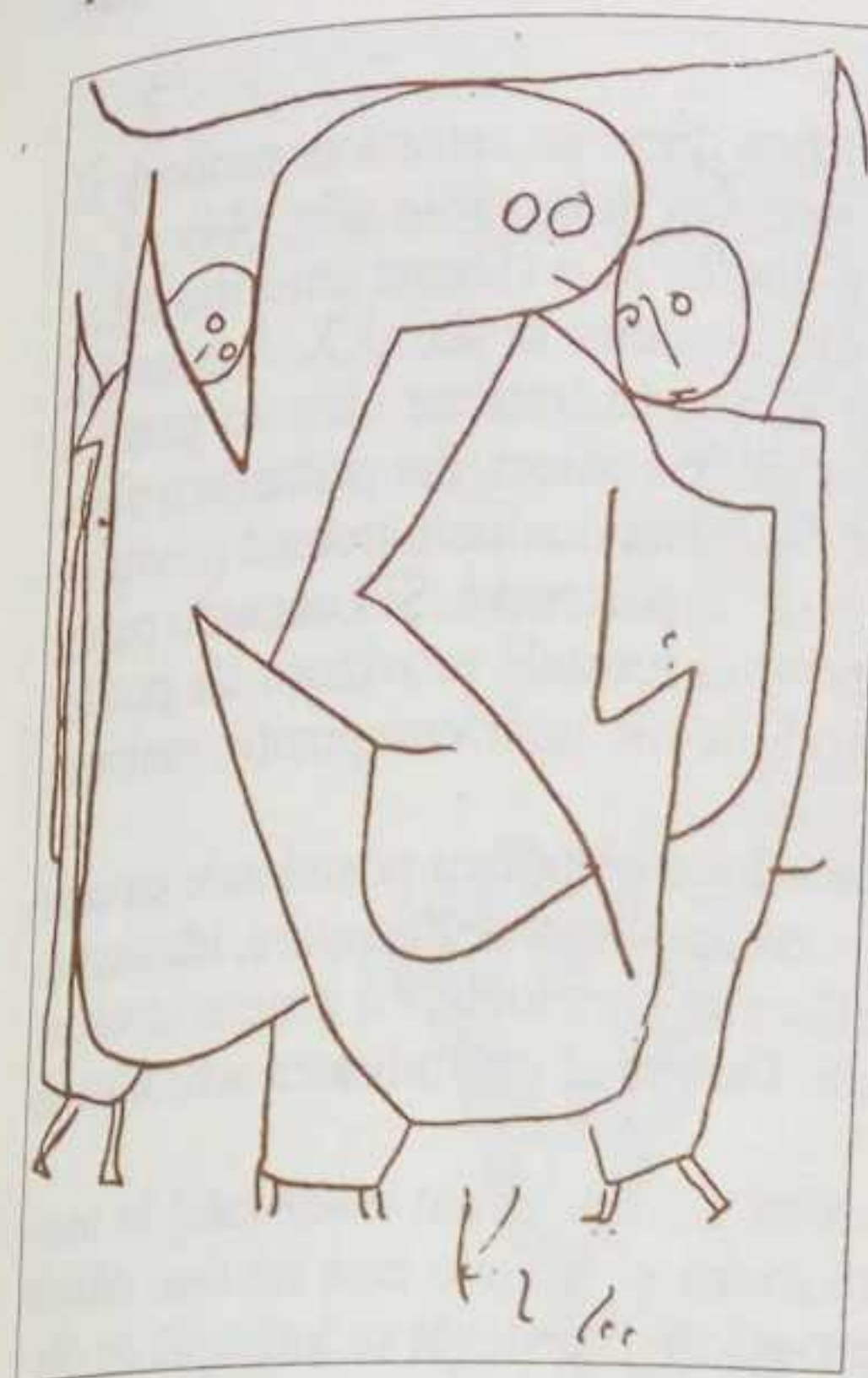
ce instrumentul preferat, după 1908 apare
7 trestia, în 1929 creta grasă și în ultimii ani,
re realizează ultimele desene.

ă pe hârtie i se părea prea directă. Atunci
talică și le transpunea prin decalc pe hârtie,
prevăzută cu un strat de culoare de ulei (ca
nitivă. Atât desenul rezultat, cât și urme ale
e, îmbogățeau calitatea plastică a acestuia.

enată a lui Paul Klee este parcursă de ciclu-
s, după care apar desene cu ductul scurt și
l peisaje, scene de stradă și naturi statice.
a de desene pentru „Candide” de Voltaire,
inuoasă, dezvoltată într-o înscenare fanta-
evine cristalină, tematica este abstractă cu

anne. După această perioadă, dă frâu liber
i directe din natură. Lumea reală este doar
ntastică este adusă la lumină. În 1920, în
excesiv de fină, foarte precisă și circum-

le, figuri, arhitecturi și peisaje de vis. Din
trului liniar, făcând vizibilă o țesătură din
Acest stil se dezvoltă până în anii '30. De
pe spre un pol opus. Linia devine groasă
niște grinzi solide pe suprafața hârtiei.



unde strălucesc din când în când lumini de culoare. Apar și semne, notate cu
linii groase, iar rețeaua filigrană este redusă la contururi simple.

Klee a reușit să construiască prin mijloacele sale de desen, o lume de
semne, îmbrăcate cu nota sa personală, apte să sugereze lumea sa interioară.
Acestea se înscriu în sfera vizibilului în planul poetic uman, pe care se
bazează Welt-Anschauung-ul modern.” (42)

Klee (artistul) a adâncit observațiile sale asupra naturii până în sfera ști-
ințificului. A studiat anatomia, a adunat plante în ierbar pentru a le studia
construcția. A numit aceasta „orientare în obiectele naturii și vieții”. În ate-
lierul său avea o colecție bogată de schelete de animale mici, coji de la
diverși pomi, împletituri, scoici, pietre, fluturi, din care a învățat ordinea lor
formală și a orientat spiritul spre creații vitale în acest sens. Din ele Klee a
construit toată lumea sa de plante și propriul său bestiar, care tindea pe unde-
va la „forma primară” pe care o căuta și Goethe.

Klee nu renunță la misiunea picturii de a recrea lumea exterioară, o
rezolvă doar într-o dimensiune mai vastă, abstractă, a văzului care include
și căutările sale pentru un nou limbaj pictural. (43)

Klee este un germanic ce a fost însă atras de Mediterană și Orient, (Italia,
Maroc, Egipt) care l-au impregnat total (ca și pe Goethe). Curiozitatea
afișată în experiențele sale și varietatea tehnicilor folosite, ulei, acuarelă,
desen, tempera, creioane colorate, pastel și combinate între ele, folosirea
feluritor suporturi ca: pânză de bumbac, hârtie, hârtie de ambalaj, pânză

Klee
Înger în trei
1939,
Peniță și tuș pe hârtie,
22/13,2 cm.
Col. Felix Klee, Berna.

Timpanist
Desen cu culori de clei pe
hârtie.
34,4 / 21,7 cm.
(Ultimul autoportret?)

42) Haftmann Werner,
Der Mensch und seine Bilder,
Verlag Du Mont, Köln,
1980, p.173-181.

43) Ibidem.
p. 167-172.

Klee
Molia zidului închisă într-un parc.
1940
Pastel pe cotton lipit pe carton, 25/30 cm.



44) Cassou Jean,
Panorama artelor plastice
contemporane,
Ed. Meridiane, București,
1971, vol. 2, p. 27-30.

pregătită special, hârtie de ziar etc. îl califică drept un cercetător neobosit al mijloacelor de expresie. Scrierea apare frecvent în lucrările sale. (44)

Ca și Leonardo la timpul său, Klee a întemeiat o viziune unificatoare ce cuprinde toate posibilitățile de variații ale formelor în sec. XX. A construit un pod între haos (întâmplarea și viul) și ordine (rațiune care nu poate fi exclusiv controlată). „Tabloul trebuie considerat obiect, dar primește o putere autonomă prin conținutul său.” (Klee) Această dualitate trebuie privită ca o unitate, cele două caracteristici trebuie să fie partenere. Și Leonardo pune problema trecerii de la haos la ordine privind formele provizorii ale petelor de pe ziduri, în forme reale și bine orânduite ale unor compoziții, realizate prin știința experienței.

La Klee trecerea de la haos nu se mai face numai cu postulatele cu care artistul poate stabili relații cu lucrurile vizibile din natură (imitare, idealizare, deformare), ci și cu imaginile proprii. De aici concluzia, că geneza (creația) este fără sfârșit, este o geneză de durată. Deschide posibilitatea artistului de a participa la creația lumii. (45)

Frumos sună epitaful său scris de Klee însuși: „Sunt inezizabil în imanență, căci sunt în același timp printre morți și ființele care nu s-au născut încă. Ceva mai aproape de miezul creației artistice decât se întâmplă de obicei și totuși nu atât de aproape cât aș dori.” (46)

Practica constantă a negației a fost văzută de dadaști ca afirmarea libertății totale. Dadaismul este considerat de unii (Jean Cassou) ca o primă formă a suprarealismului. Ce este această mișcare? SUPRAREALISMUL în corelație cu realismul este o extindere a acestuia. Cuvântul „Surréaliste” (găsit de Apollinaire în 1917) nu înseamnă „dincolo de realitate” ci o „suprarealitate” în care se dizolvă starea de vis și realitatea. Suprarealismul pledează pentru sondajul de noi dimensiuni de trăire (vis), adăugată redării realității înconjurătoare. Deci suprarealismul ar fi un naturalism fără granițe, cu susținerea „atotputernicei realități psihice,” o căutare perpetuă spre adevăr. Visul sau intenția „ca și când ai visa” este instrumentul preferat pentru radiografierea realității.

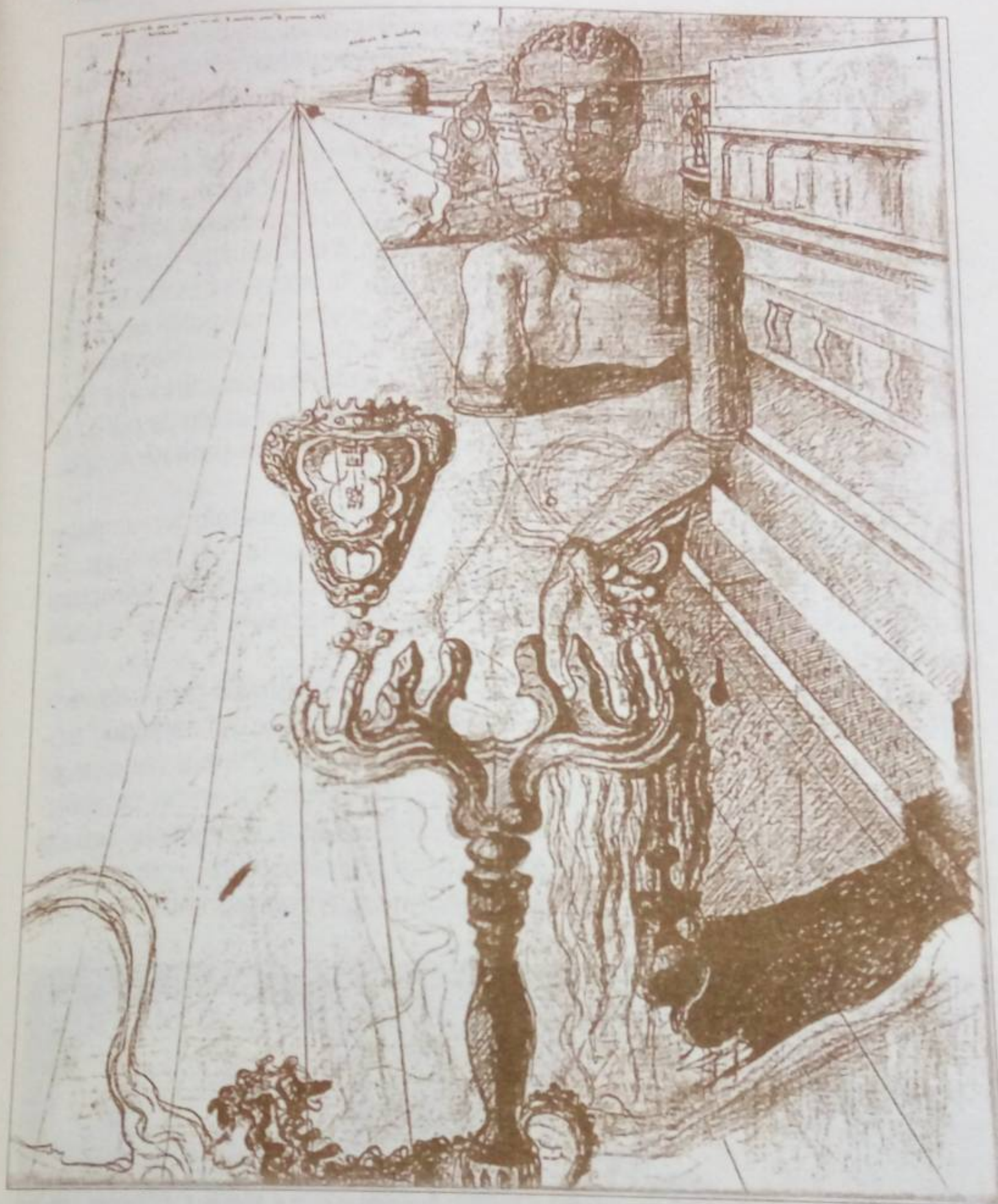
Suprarealismul nu vede o separare între partea de zi și cea de noapte a conștiinței, ștergând granița dintre irațional și rațional. Libertatea este nelimitată, dincolo de normele moralei, eticii, religiei și artei. În anul 1924, André Breton, conducătorul spiritual al mișcării, publică Manifestul Suprarealist. În 1925 are loc prima expoziție a suprarealiștilor la care au participat: Arp, De Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró și Picasso. (47)

După Marcel Brion, suprarealismul nu este arta unei singure epoci, ci o expresie colectivă a unei stări de conștiință profundă și general umană. Ar fi apărut deja cu pictorii vrăjitori ai peșterilor, în monștrii din cărțile morților, la diavolii și strigoii din apocalipsele Evului Mediu, apoi la artiști ca Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, Monsù Desiderio, Gianbattista Bracelli, Giuseppe Arcimboldo și Matthias Grünewald. Apoi în desenele vizionare ale lui Victor Hugo, în halucinațiile lui Gustav Doré sau mascaradele lui James Ensor. (48)

47) Hofmann Werner,
Fundamentele artei moderne,
Ed. Meridiane, București,
1977, vol. 2, p. 166-182.

48) Brion Marcel,
Homo pictor,
Ed. Meridiane, București,
1977, p. 327-328.

În anul 1930 ad
comportamentul său
Poate prin originea
revendicării de sine,
lizează eșafodajul ps
tează deliruri etc. Co
conștiincios realism,
„Paranoia critică”
bine stăpânit, tabloul
ni suprapuse cu sem
ele prin logica



Dalí
Studiu pentru omul invizibil,
 1929,
 Creion pe hârtie,
 28 / 20 cm.
 Colecție particulară.

În anul 1930 aderă la mișcare **SALVADOR DALÍ**. În toată activitatea și comportamentul său, prin scrierile sale, Dalí, a fost un supraréalist declarat. Poate prin originea și temperamentul său de catalan, a avut tot timpul nevoia revendicării de sine, susținută de o publicitate împinsă până la scandal; utilizează eșafodajul psihanalitic, figurează impulsuri erotice secrete, interpretează deliruri etc. Construiește un univers cu mijloacele celui mai fidel și conștiincios realism, utilizând o tehnică riguros academică (49).

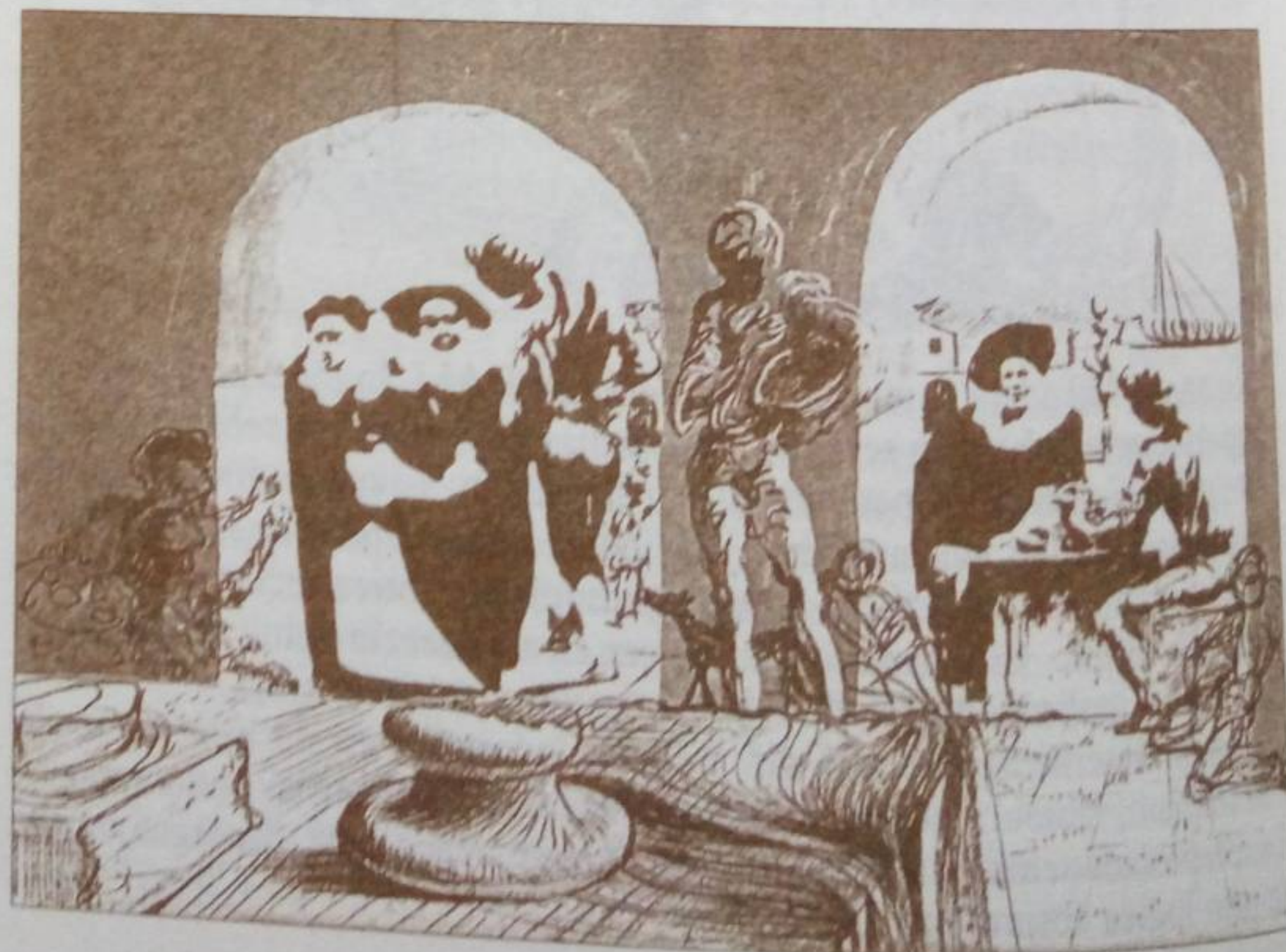
„Paranoia critică” este una din metode, în care printr-un trompe-l’oeil bine stăpânit, tabloul sau desenul pot reprezenta simultan mai multe imagini suprapuse cu semnificații multiple, incoerente în aparență, dar legate între ele prin logica absurdului.

49) Cassou Jean,
*Panorama artelor plastice
 contemporane,*
 Ed. Meridiane, București,
 1971,
 vol. 2, p. 146-147.

Iată cum explică Dali însuși metoda paranoic-critică: „În baza unui proces net paranoic a fost posibil să obținem o imagine dublă, adică reprezentarea unui obiect care, fără cea mai mică modificare figurativă sau anatomică, să fie în același timp reprezentarea unui alt obiect absolut diferit, despuiat și el de orice gen de deformare sau anormalitate pe care câteva aranjamente le-ar putea ascunde. Rezultatul unei atare imagini este posibil grație violenței gândului paranoic, care s-a servit, cu iscusință și îndemânare, de cantitatea necesară de pretexte, coincidențe etc. Profitând de ele pentru a scoate la iveală cea de a doua imagine, care în acest caz ia locul ideii obsesive. În imaginea dublă, al cărui exemplu poate fi imaginea unui cal care în același timp este și imaginea unei femei, poate să se prelungească, continuând procesul paranoic, fiind atunci suficientă existența unei alte idei obsesive pentru ca să apară o a treia imagine (imaginea unui leu de pildă) și așa mai departe până la concurența unui număr de imagini limitată doar de gradul de capacitate paranoică a gândirii”. (50)

Dali s-a ostenit tot timpul pentru o reprezentare a realităților timpului său, realizată cu o recitare a științei și a tehnicilor marilor săi înaintași. În „Manifestul mistic” din 1951, expune o încercare de sinteză între sistemul atomic și clasicism, într-un sistem mistic prin care vroia să dea un nou impuls salvator picturii.

„A fi mistic și a ști să desenezi” sunt cele două mijloace prin care vede realizarea acestui concept. Influențat de cunoștințele sale din domeniul fizicii nucleare asupra procesului permanent de dematerializare a materiei pe care îl vede în folosul desăvârșirii spirituale, cu ajutorul metodei paranoic-critică adoptă în anii '50 o caligrafie corpusculară în desenele sale. Infinite sfere și fragmente piramidale se vor învârti în adevărate turbioane spre a se constitui în capete sau personaje ca niste arhitecturi transparente.



50) De Micheli Mario
Avangarda artistică a secolului XX,
Ed. Meridiane, București,
1968, p. 172.

Dali
Studiu pentru
*Dispariția
bustului lui
Voltaire*,
1941.
Desen și guașă pe hârtie,
50 / 64 cm.
Colecție particulară.

A folosi
reda detalii
de fotografi
să fie în sta
pictor trebu
unei atari v

Dali a
le fizicii, le
le integreze
xiribonucle
cante ale se

Pictura
moi cu exc
orificiile c
figurilor. D
parte a cre
instalației s
(gara din
Gala”), sur
lui Pacioli.
Raimundus
toate din n
și buna sta

Ca și a
să mențină
sa a fost m
abstracția p

Desenu
pentru lucr
tehnicile p



A folosit fotografia ca imagine de „plecare” sau ca document pentru a reda detalii veridice în desenele și picturile sale. „Toată viața m-am folosit de fotografii, dar mâna unui pictor trebuie să fie așa de credincioasă, încât să fie în stare să poată corija deformări ale naturii prin fotografiere. Fiecare pictor trebuie să aibe o educație superacademică. Abia pe această bază, a unei atari virtuozități este posibil altceva- adică artă.” (51).

Dali a fost interesat și s-a informat mereu asupra noilor idei privind legile fizicii, legile naturii și noile descoperiri științifice pe care apoi încerca să le integreze artei sale. Descoperirea structurii moleculare ale acidului dezoxiribonucleic și bomba atomică au fost după el, cele două evenimente marcante ale sec. XX.

Pictura și desenul lui Dali sunt străbătute de imagini fantastice, de forme moi cu excrescențe ce au nevoie de cârje de susținere, de roci macerate prin orificiile cărora se văd lumi hilare, sertare ce devin părți componente ale figurilor. Dali are obsesia celei de a treia dimensiuni materializate în ultima parte a creației sale prin cercetări asupra anamorfozei, hologramei și a instalației stereoscopice. Căutări străbătute de extaze mistice, cosmogonice (gara din Perpignan), de mitologia dezvoltată în jurul muzei („Dali de Gala”), sunt alternate cu cercetări teoretice asupra „Divina proporție” a lui Pacioli, a secțiunii de aur a lui Matila Ghyka, „Noua geometrie” a lui Raimundus Lullus și „Discours sur la forme cubique” de Juan de Herrera, toate din nevoia de a găsi reguli pentru transpunerea în imagini a inspirației și buna stăpânire a diverselor tehnici artistice (52).

Ca și artiștii renascentiști, Dali considera arta ca o știință care e menită să mențină pasul cu toate noutățile în domeniu. Pe lângă suprarealism opera sa a fost marcată și de pompierism, pointilism, action-painting și tașism, de abstracția geometrică, pop și op art și de arta psihedelică.

Desenul a fost tot timpul prezent în creația sa fie ca element pregătitor pentru lucrările de pictură, fie ca un produs de sine stătător. A practicat toate tehnicile posibile ale desenului cu varii instrumente până la colaj și decal-

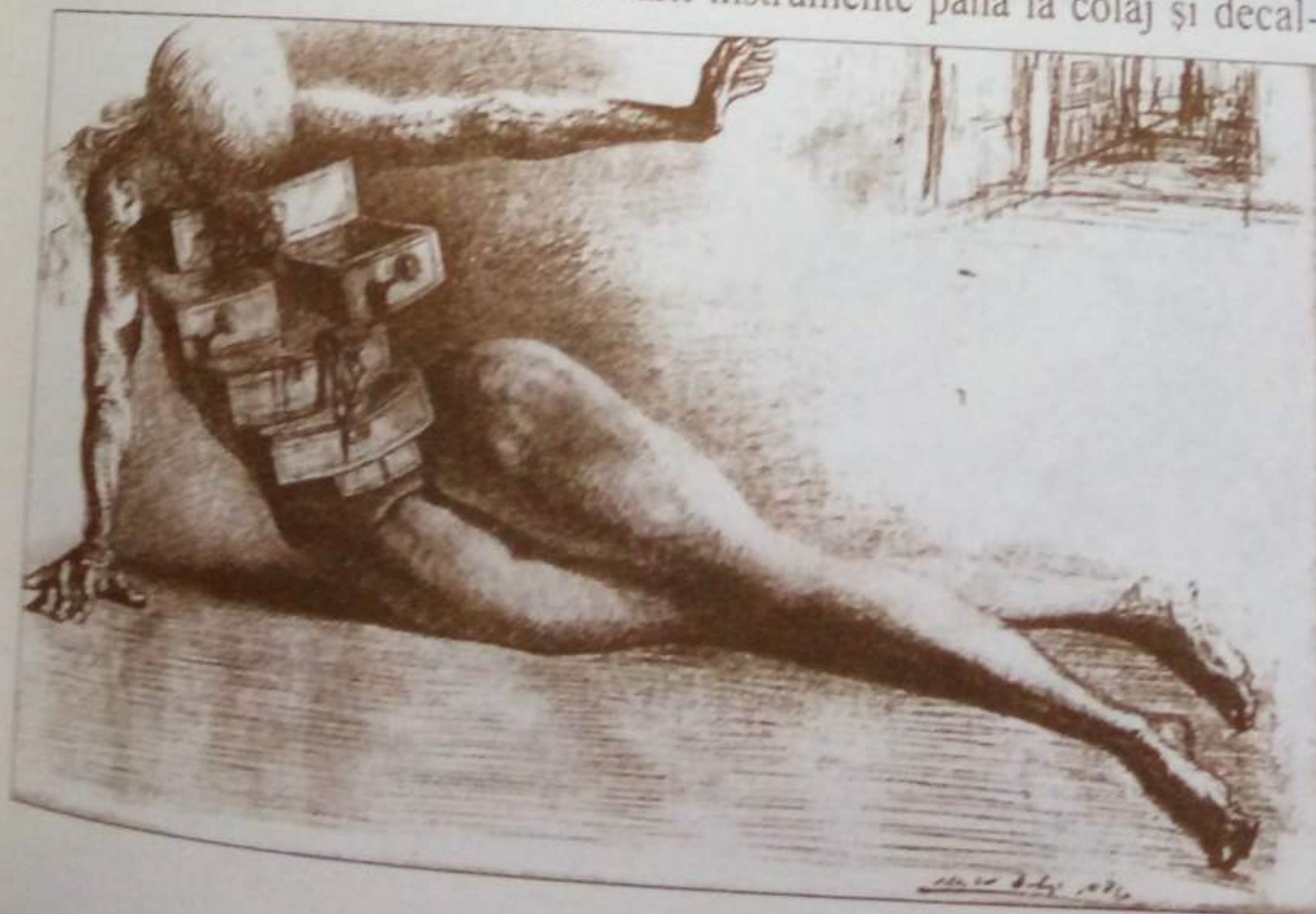


Dali
Cap nuclear al unui inger.
1952.

Cerneală neagră, sepie și creion pe hârtie.
56 / 43 cm.
Col. particulară.

51) Descharnes Robert
Néret Gilles.
Salvador Dali,
Ed. Taschen Köln, 1993
p. 539.

52) Ibidem, p. 551-552



Dali
Studiu pentru dulap antropomorf cu sertare
1936.
Creion pe hârtie
26,5 / 43,5 cm.
Institutul de Artă, Chicago.

comanie. În 1986 încă, cu mâna tremurândă, a mai realizat 20 de desene în tuș cu penița.

„Lui Ingres îi era dor să deseneze ca Rafael, dar desena doar ca Ingres. Rafael a tins după idealul antic și a depășit anticul. Între timp m-am recunoscut în toată liniștea: eu vreau să desenez ca Ingres dar a ieșit Bouguereau. Deși pictez fără tăgadă ca Dali și aceasta e ceva, pentru că din toți pictorii contemporani, sunt singurul care în voința sa artistică poate atinge «înaltul». După aceasta nu este de neconceput ca într-o bună zi, cu toate demențele să pot fi considerat Rafaelul epocii noastre” (53).

53) Ibidem, p. 703.

54) Cassou Jean
Panorama artelor plastice
contemporane,
Ed. Meridiane, București,
1971, vol. I, p. 122.

Matisse
Nud pe scaun pliant
Pensulă cu tuș pe hârtie,
65,8 / 46,6 cm.
Institutul de Artă, Chicago.

Odaliscă
1920

Peniță cu tuș negru și pensulă pe hârtie velină,
28 / 39 cm.
Muzeul din Luxemburg.

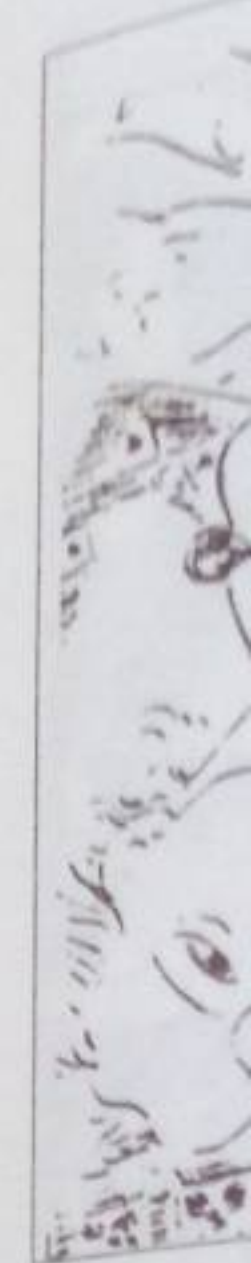


HENRI MATISSE. „Familia căreia îi aparține Matisse este aceea a maeștrilor care nu se formează ca pictori decât impunându-și să treacă prin cea ușă deasupra căreia stă scris „Școală de desen” (54).

Este o fire de desenator dar nu numai desenator – este colorist iar culoarea o va traduce în sinteze, în forme mari simplificate. Este coloristul cel mai viguros și totodată cel mai subtil al timpului său. Beatitudinea cu care simțim prospețimea lumii – culoarea între timp răcită, după Apollinaire, a fost regăsită de Matisse.

Este născut la *Le Cateau*. După ani de ucenicie la Paris, terminați sub îndrumarea lui Gustave Moreau și primii ani de încercări, căutări și renunțări, descoperă după o călătorie în 1898 la Ajaccio în Corsica, lumina și culoarea mediteraneeană.

În 1910 împreună cu Albert Marquet și Hans Purrmann călătorește la München unde printre altele vizitează o expoziție de artă islamică. Are aici revelația decorativului, a arabescului, a spațiului mărit prin accesorii din miniaturile orientale. Este impresionat de strălucirea coloristică a acestor miniaturi, de participarea culorii negre în sporirea efectului de lumină ce emană din ele. După un periplu spaniol între 1910 și începutul anului 1911, întreprinde în același an și în cel următor cele două călătorii în Maroc.



Impr
reperabi
Nissa. Se
cu peni
sinuozi
bogate a
plan mân
prin refle
deschide
va dezvo

Între
convales
și naturi
într-o ca
17 desen
după car
rotate. M
unui arti
de create
muzică.

Din n
și a și po
din serie
destinsă
în ședin
modelul
model er
Matis
Matisse

...ca Rafael, dar desena doar ca Ingres.
vreau să depășit anticul. Între timp m-am recun-
ca Dali și desenez ca Ingres dar a ieșit Bouguereau.
ur care în voința sa artistică poate atinge «înaltul»
neconceput ca într-o bună zi, cu toate dementele să
l epocii noastre" (53).

Familia căreia îi aparține Matisse este aceea a mae-
ză ca pictori decât impunându-și să treacă prin acea
cris „Școală de desen" (54).
tor dar nu numai desenator – este colorist iar culoa-
re, în forme mari simplificate. Este coloristul cel mai
mai subtil al timpului său. Beatitudinea cu care
ii – culoarea între timp rătăcită, după Apollinaire, a

ateau. După ani de ucenicie la Paris, terminați sub
e Moreau și primii ani de încercări, căutări și
pă o călătorie în 1898 la Ajaccio în Corsica, lumina
ană.

u Albert Marquet și Hans Purrmann călătorește la
te vizitează o expoziție de artă islamică. Are aici
a arabescului, a spațiului mărit prin accesorii din
ste impresionat de strălucirea coloristică a acestor
ea culorii negre în sporirea efectului de lumină ce
periplu spaniol între 1910 și începutul anului 1911.
și în cel următor cele două călătorii în Maroc.



Impresiile din lumea arabă, prezente în lucrările imediat următoare, vor fi
reperabile chiar și după 1920 în seria odaliscelor realizate după stabilirea la
Nissa. Seria de desene cu tema pictorul și modelul său, din anii '30 este realizată
cu penița și tuș pe hârtie albă, cu o simplitate de „crochiu" a formelor, cu o
sinuozitate a liniei trasată sensibil și pusă în contrast cu arabescul decorăției
bogate a draperiilor și permelor pe care stă modelul. În unele desene apar în prim
plan mâna și instrumentele desenatorului sau, în succesiunea de planuri obținută
prin reflectarea unei oglinzi, apare însuși artistul. Tema „pictorul și modelul său"
deschide o nouă etapă în desenul lui Matisse, poate cea mai personală a sa, ce se
va dezvolta în continuare în seria temelor cu variațiuni.

Între sfârșitul anului 1941 și primăvara anului 1942, când artistul era în
convalescență după o operație grea, a realizat o serie de desene după model
și naturi moarte. Dintre acestea, 158 au fost selectate și publicate în 1942
într-o carte sub titlul „Dessins. Thèmes et variations". La baza seriilor stau
17 desene realizate în cărbune și estompă, orânduite după literele alfabetului,
după care apoi sunt desenate variațiile cu penița și tuș sau cretă, toate nume-
rotate. Matisse singur și-a descris cartea ca „un film despre simțămintele
unui artist. O suită de imagini, rezultate din transpunerea unei teme propusă
de creator". Analogia cărții poate fi găsită și în tema și variațiunile din
muzică.

Din mărturiile Lydiei Delektorskaya, care îi era asistentă în acea perioadă
și a și pozat pentru o parte dintre desene, Matisse considera primele desene
din serie, executate cu cărbune, ca „studii" și erau realizate într-o atmosferă
destinsă chiar în discuții cu modelul. Variațiunile dimpotrivă erau realizate
în ședințe de două și patru ore, într-o liniște și încordare deplină în care nici
modelul nu avea voie să se miște în poză, deși în această fază recurgerea la
model era sporadică.

Matisse numea variațiunile și „desene inspirate". După Delektorskaya,
Matisse a lucrat la ele ca „un mediu în transă" (55).

Matisse
Nud culcat în atelier.
1936
Peniță și tuș negru,
45,1/56,8 cm.
Colecție particulară.

Nud culcat în atelier
1935
Peniță și tuș,
45,1 / 56,8 cm.
Colecție particulară.

55) Gauss Ulrike
Henri Matisse
Zeichnungen und Gouaches découpées
Catalog, Staatsgalerie
Stuttgart, 1993, p. 133.



Matisse
Tema și variațiuni
Seria F, tema 1
1941
Cărbune și estompă pe
hârtie Arches
40,5 / 52,7 cm.
Muzeul din Grenoble.

Tema F, varianta 6
1941
Cretă neagră pe hârtie
Arches.
40,2 / 52,3 cm.
Muzeul din Grenoble.



Sfârșitul anului 1943 îl găsește pe Matisse lucrând la o carte (o comandă a editorului Tériade) cu 20 de compoziții ce urmau a fi reproduse în facsimil. Tema și titlul cărții erau la libera alegere a autorului. După mai multe tatonări, Matisse s-a oprit la titlul „Jazz”. Compozițiile erau colaje cu imaginile decupate din hârtii colorate cu guașă. Prin ele a vrut să stabilească o similitudine cu muzica de jazz, cu armonii puternice și intens colorate.

Din cauza unor greutăți în realizarea tiparului a compozițiilor colorate, cartea a apărut târziu, abia în anul 1947. Prin lucrul la macheta „Jazz”-ului, Matisse a îndrăgit acest nou mod de exprimare ce i-a fost aproape unica preocupare până la moartea sa, în 1954. În favoarea colajului a renunțat chiar o perioadă și la pictura de șevalet.

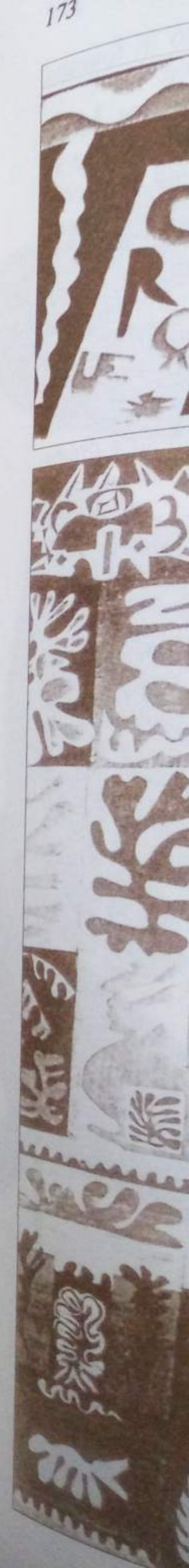
Din punct de vedere tehnic, Matisse folosea coli de hârtie vopsite cu guașă de asistenții săi, în game de culori din care apoi decupa cu foarfeca, liber, fără un desen prealabil, forme pe care apoi pe un fond de hârtie albă le muta tot cu ajutorul asistenților săi, până în poziția cerută de compoziție.

Matisse a denumit procedeul DESEN CU FOARFECA, comparând instrumentul cu dalta sculptorului.

Mijlocul folosit nu era o noutate. Portretele în siluetă decupate cu foarfeca din hârtie neagră și lipite apoi pe un suport alb (Scherenschnitte) erau în mare vogă în sec. XVIII.

De asemenea, trebuie amintite aici și acele „papier découpé” ale lui Rodin din ultima perioadă de creație, când acesta a decupat figuri desenate de el și adesea le-a grupat prin colaj pe un nou suport de hârtie, putând astfel să le recompună în alte poziții decât în foaia desenată.

La Rodin sunt colaje realizate din propriile lucrări și nu din izvoare străine ca la Max Ernst și alții care au practicat colajul.



43 îl găsește pe Matisse lucrând la o carte (o coman-
e) cu 20 de compoziții ce urmau a fi reproduse în fac-
rții erau la libera alegere a autorului. După mai multe
primit la titlul „Jazz”. Compozițiile erau colaje cu im-
rtii colorate cu guașă. Prin ele a vrut să stabilească o
de jazz, cu armonii puternice și intens colorate.
utăți în realizarea tiparului a compozițiilor colorate.
bia în anul 1947. Prin lucrul la macheta „Jazz”-ului.
st nou mod de exprimare ce i-a fost aproape unica
arta sa, în 1954. În favoarea colajului a renunțat
ctura de șevalet.

e tehnic, Matisse folosea coli de hârtie vopsite cu
n game de culori din care apoi decupa cu foarfeca.
abil, forme pe care apoi pe un fond de hârtie albă le
enților săi, până în poziția cerută de compoziție.
procedeul DESEN CU FOARFECA, comparând
lptorului.

o noutate. Portretele în siluetă decupate cu foarfe-
ite apoi pe un suport alb (Scherenschnitte) erau în
mintite aici și acele „papier découpé” ale lui Rodin
ajie, când acesta a decupat figuri desenate de el și
laj pe un nou suport de hârtie, putând astfel să le
în foaia desenată.
propriile lucrări și nu din izvoare
colajul.



Matisse

Jazz

Planșa II, Circul, 45,2 / 67,1 cm, 1943.

Planșa IX Forme, 44,3 / 67,1 cm.

Guașe decupate.



Vila Le Rêve,

Vence,

1948.

Perete cu guașe decupate
de Matisse.



Portretul lui Goethe.
Decupaj cu foarfeca.
1779.

56) Gilot Françoise
Matisse und Picasso –
eine Künstlerfreundschaft
Ed. Kindler, München, 1990,
p. 89-91.

Françoise Gilot descrie o vizită făcută împreună cu Picasso în toamna din 1947 la Matisse ce locuia atunci la vila „Le Rêve” din Vence.

„Când am sosit, l-am găsit pe Matisse înarmat cu o foarfecă mare. Într-o vervă îndrăzneță tăia forme dintr-o coală colorată, care sub îndrumarea sa a fost tonată în culori saturate. Cu grijă ținea foaia în mâna stângă și o rotea și manevra tăind cu mare îndemănare forme incredibile – femei, plante, păsări, dansatori, femei la scăldat, stele de mare și imagini abstracte – într-un cuvânt, o lume plină de putere și vitalitate ieșea de sub mâinile sale. A fost fascinant să-l privești în activitate, să poți observa cum tăia în culoarea pură.

Resturile au fost cercetate cu grijă. Între ele se mai putea găsi un element de decor neașteptat sau puteau fi folosite golurile, să zicem ca un efect de gaura cheii. Formele găsite migrau pe coli ce au fost fixate pe pereți. Acolo sub indicațiile lui Matisse au fost mutate puțin spre stânga, puțin spre dreapta, în sus sau în jos până când în sfârșit ansamblul general a intrat într-o corelație ce a început să înflorească” (56).

Nenumărate lucrări au fost realizate până la sfârșitul vieții în această tehnică: „La tristesse du Roi”, seria de nuduri albastre, „Polynésie la mer”, „La peruche et la sirene” etc.



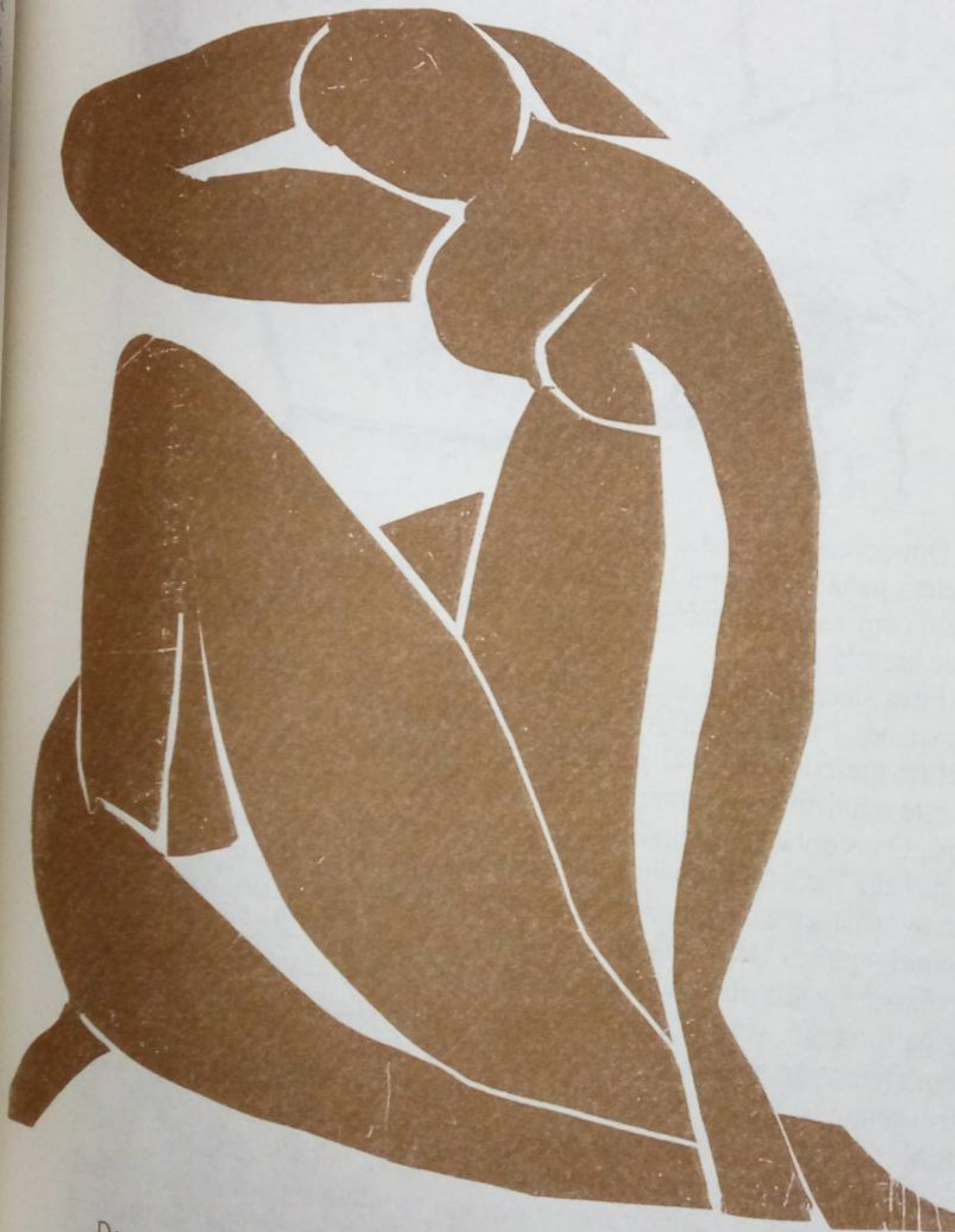
Rodin
Nud
Grafit și acuarelă,
Decupaj
32,4 / 11,6 cm.
Muzeul Rodin, Paris.

Trei femei îmbrățișate
Grafit și acuarelă.
Decupaj colat pe două hârtii
36 / 18 cm.
Muzeul Rodin, Paris.

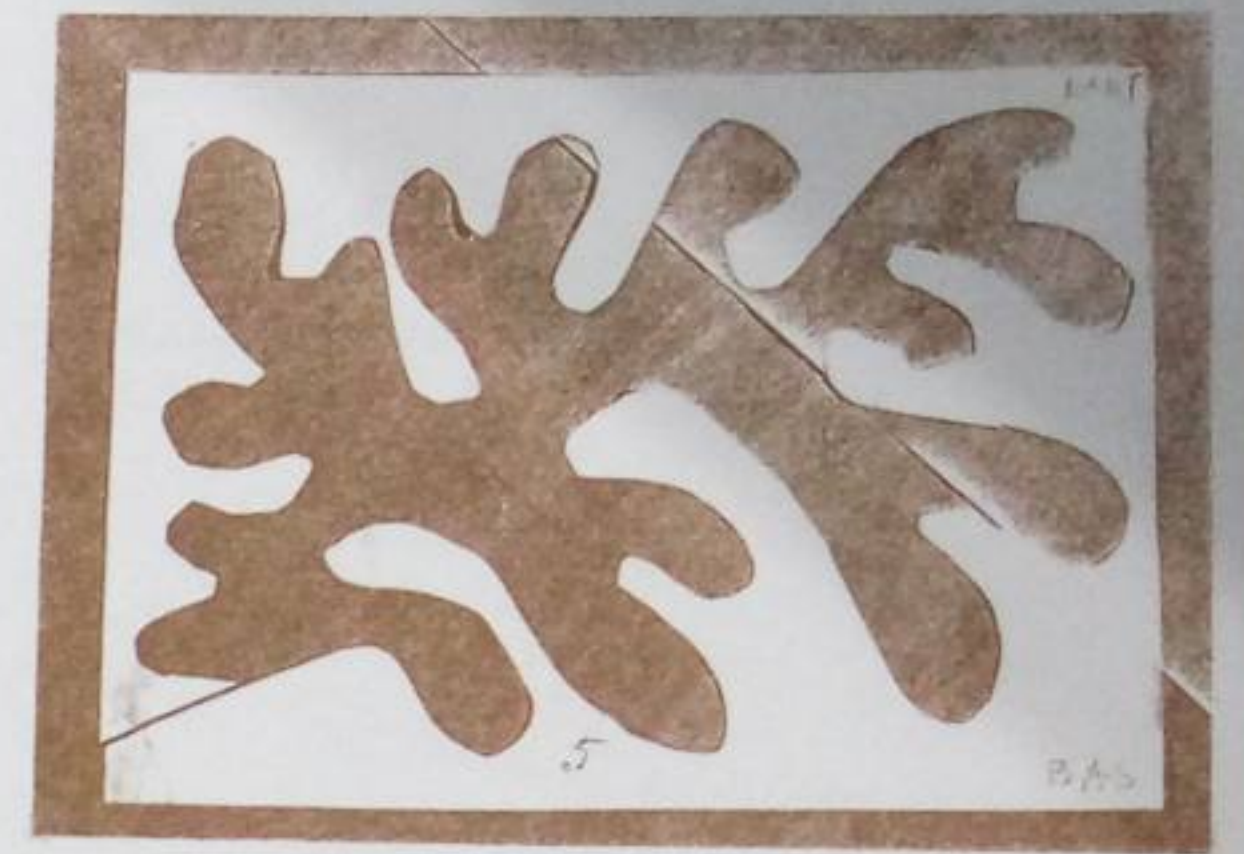


Decorația totală a
nare a desenelor cu fo
de Matisse. A fost jud
să confirme rândurile
toate marile tale calit
tău”.

...o lume plină de putere și vitalitate, să poți observa cum tăia în culorile sale. A fost
...Resturile au fost cercetate cu grijă. Între ele se mai putea găsi un element
...decor neașteptat sau puteau fi folosite gaurile, să zicem ca un element
...cheii. Formele lui Matisse au fost mutate puțin spre stânga, puțin spre dreapta
...indicațiile lui Matisse au fost mutate puțin spre stânga, puțin spre dreapta
...sus sau în jos până când în sfârșit ansamblul general a intrat într-o
...e a început să înflorească" (56).
...numărate lucrări au fost realizate până la sfârșitul vieții în această
...La tristesse du Roi", seria de nuduri albastre, „Polynésie la mer”, „
...e et la sirène" etc.



Decorația totală a „Capelei Rosariului” din Vence (1950) este o încununare a desenelor cu foarfeca, a desenelor pe ceramică, a guașelor decupate de Matisse. A fost judecată de artist ca o culme a creației sale. Aceasta vine să confirme rândurile lui Pallady dintr-o scrisoare adresată prietenului: „cu toate marile tale calități de colorist, ceea ce te salvează Matisse este desenul tău”.



Matisse
Proiect pentru un șal
1946
Hârtie albă decupată colată
pe hârtie maro,
25,8 / 31,7 cm.
Col. Gray.

Matisse
Nud albastru II
1952
Guașă albastră decupată,
116,2 / 88,9 cm.
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris.

Pallady
Nud în fotoliu
Desen acuarelat,
23 / 29 cm.
Biblioteca Academiei,
București.



57) Zambaccian K. H.
Pallady
Ed. Casa Școalelor,
București, 1945,
p. 16.

58) Tonitza Nicolae
Scrieri despre artă,
Ed. Meridiane,
București, 1964,
p. 141.

59) Zambaccian K. H.
Pallady
Ed. Casa Școalelor,
București, 1945,
p. 7.

Din aceeași generație cu Matisse, colegi de studii la Gustave Moreau, prieteni până la sfârșitul lor lumesc, **THEODOR PALLADY** a fost un singular, cuprins de o „melancolie răsăriteană” ce s-a ținut departe de disputele de breaslă (57).

Firea sa capricioasă ascundea de fapt un mare timid. „Eu nu sunt pictor – îmi spunea Pallady deunăzi – nu sunt și nu vreau să mă prezint ca atare. Nu sunt un meseriaș iscusit al penelului, nu sunt un meșter. Pictura pentru mine nu este o îndemânare și mai puțin încă o voluptate. E o necesitate de clipă cu clipă. O necesitate dureroasă de a mă confesa, sincer și neiertător. Pictura mea e „jurnalul” existenței mele cotidiene. Un jurnal intim în care se desfășoară fără menajamente pentru mine sau pentru alții, fără pană și fără morgă – direct și rapid – pulsul vieții mele, cu variațiile lui fatale.” (Tonitza) (58).

Există în arta lui Pallady o cumpătare clasică. Planitatea suprafețelor, logica formelor, sinteza culorilor, preponderența desenului urmează un program riguros interior. Câteodată era așa de satisfăcut de a fi putut rezolva într-o schiță o cadență mai fericită a liniilor sau o compoziție mai legată, mai echilibrată, încât se întreba dacă mai era nevoie de culoare.

„A quoi bon la couleur, quand les lignes sont pures?” (59).

Desenul pentru Pallady este o dovadă a puterii intelectuale ce reflectă metodologia gândirii artistice. În desenele sale problema a fost întotdeauna raportarea rezultatului grafic cu realitatea. Desenul este de cele mai multe ori un tablou posibil. Anatol Mândrescu vede corpusul de desene ale lui Pallady alcătuit din două secțiuni: desene de observație și desene autonome, susceptibile să existe ca tablouri.

Desenul de observație are un limbaj spontan, reprezintă un adevărat jurnal de moralist ce observă atent lumea din jur, iar galeria de personaje sur-



prinse ajunge adesea la
Desenul autonom
concept formal c
abstracte.

Cele două cate
ale unității (60).

A folosit în ge
și cărbunele, peni
deseori când dese
are frecate pe sup





176

cu Matisse, colegi de studii la Gustave Moreau, or lumesc, **THEODOR PALLADY** a fost un sin- colie răsăriteană" ce s-a ținut departe de dispute-

undea de fapt un mare timid. „Eu nu sunt pictor – i – nu sunt și nu vreau să mă prezint ca atare. Nu penelului, nu sunt un meșter. Pictura pentru mine ai puțin încă o voluptate. E o necesitate de clipă cu să de a mă confesa, sincer și neiertător. Pictura mea e cotidiene. Un jurnal intim în care se desfășoară line sau pentru alții, fără pană și fără morgă – direct e, cu variațiile lui fatale.” (Tonitza) (58). ady o cumpătare clasică. Planitatea suprafețelor, ulorilor, preponderența desenului urmează un pro- eodată era așa de satisfăcut de a fi putut rezolva fericită a liniilor sau o compoziție mai legată, mai a dacă mai era nevoie de culoare. r, quand les lignes sont pures?” (59). y este o dovadă a puterii intelectuale ce reflectă tice. În desenele sale problema a fost întotdeauna afic cu realitatea. Desenul este de cele mai multe tatol Mândrescu vede corpul de desene ale lui secțiuni: desene de observație și desene autonome, ablouri.

un limbaj spontan, reprezintă un adevărat jur- iar galeria de personaje sur-

177



prinse ajunge adesea în zona caricaturii. Linia urmează un limbaj expresiv. Desenul autonom are un caracter mai poetic, imaginea înscriindu-se într-un concept formal condus de inteligență cu tendințe spre lumea formelor abstracte.

Cele două categorii de desene sunt în interferență, ca niște ipostaze clare ale unității (60).

A folosit în general creionul, instrumentul pentru notația spontană – dar și cărbunele, penița și tușul, acuarela pentru adaosuri subtile de culoare ce deseori când desena în Cișmigiu era înlocuită cu câte un fir de iarbă sau flo- are frecate pe suprafața hârtiei.



Pallady
Nud
1928

Peniță și tuș pe hârtie,
23,8 / 18,6 cm
Biblioteca Academiei,
București.

Simone
1918

Peniță și tuș pe hârtie,
27,7 / 20,8 cm.
Biblioteca Academiei,
București.

60) Mândrescu, Anatol
Theodor Pallady
Ed. Meridiane, București,
1971, p. 95 - 97.

Pallady

Peisaj la St. Paul, 1938

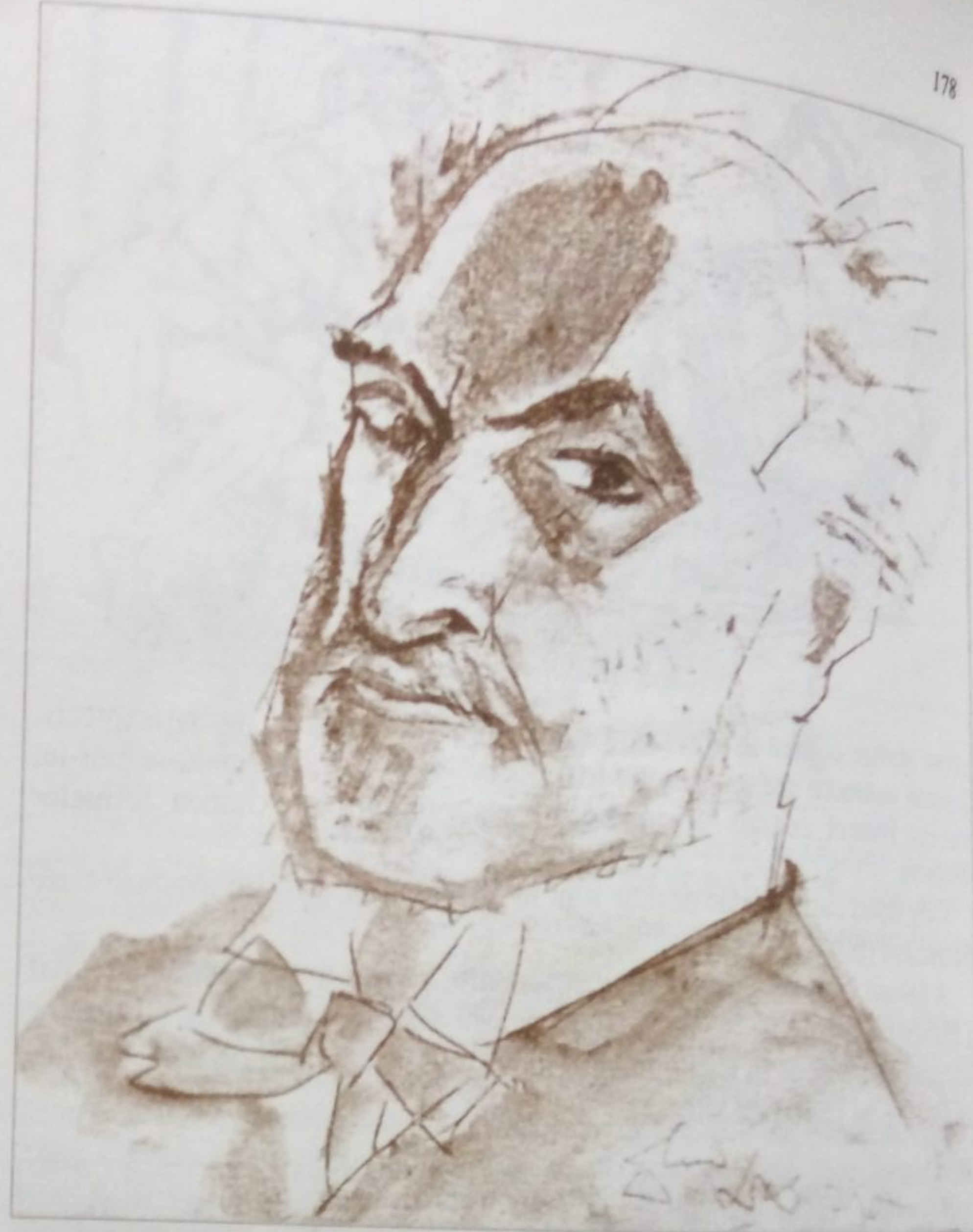
Creion și acuarelă, 23,3 / 19,7 cm.
Biblioteca Academiei, București.

Peisaj din Cannes

Creion și acuarelă,
21 / 15,2 cm.

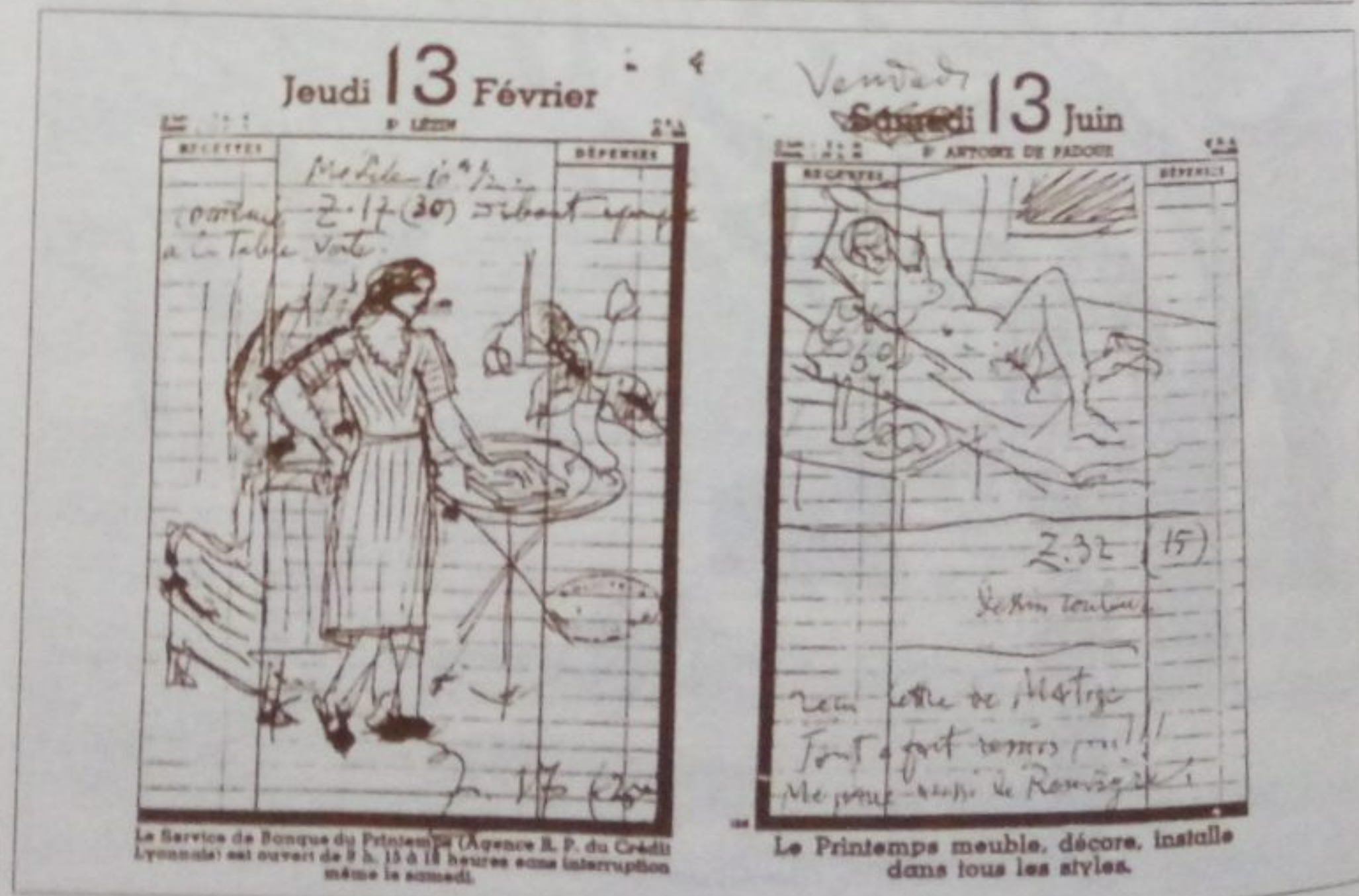
Colecția Yvonne Pallady-Dinopol.



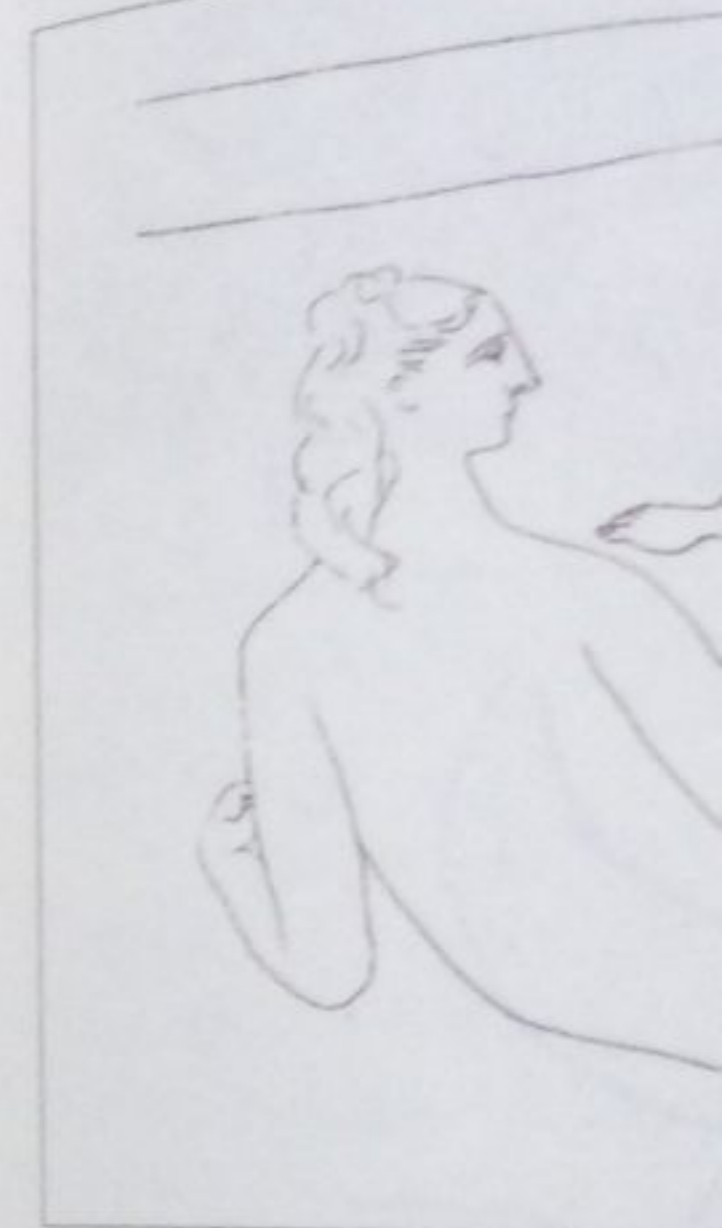


Pallady
Autoportret
1940 - 1942
Desen și ulei pe carton,
44 / 35 cm.
Colecția Dr. Octavian Fodor.

File de calendar
cu note de jurnal și schițe.



PABLO PICASSO.
Este greu de adăugat
solid încă din timpul vie
sinteze. Temperamentul
forme posibile. De la
forme suprealist - abst
sioniste din perioada l
Picasso a posedat to
fozele sale.
În toate transformări
cte de vedere, temele ră





3 Février



Vendredi 13 Juin
 B. ANTOINE DE PADOU
 RECETTES
 2.32 (15)
 Le Printemps meuble, décore, installe
 dans tous les styles.

PABLO PICASSO.

Este greu de adăugat un ciob cât de mic la mărutul „turn“ Picasso construit solid încă din timpul vieții sale de imensul număr de exegeze, comentarii și sinteze. Temperamentul său tumultuos și fără de repaus s-a manifestat în toate formele posibile. De la figurile cu linie clasică „à la Ingres“, poate accede la forme suprarealist – abstracte, de la narațiuni antichizante la exasperări expresioniste din perioada lucrului la „Guernica“ (61).

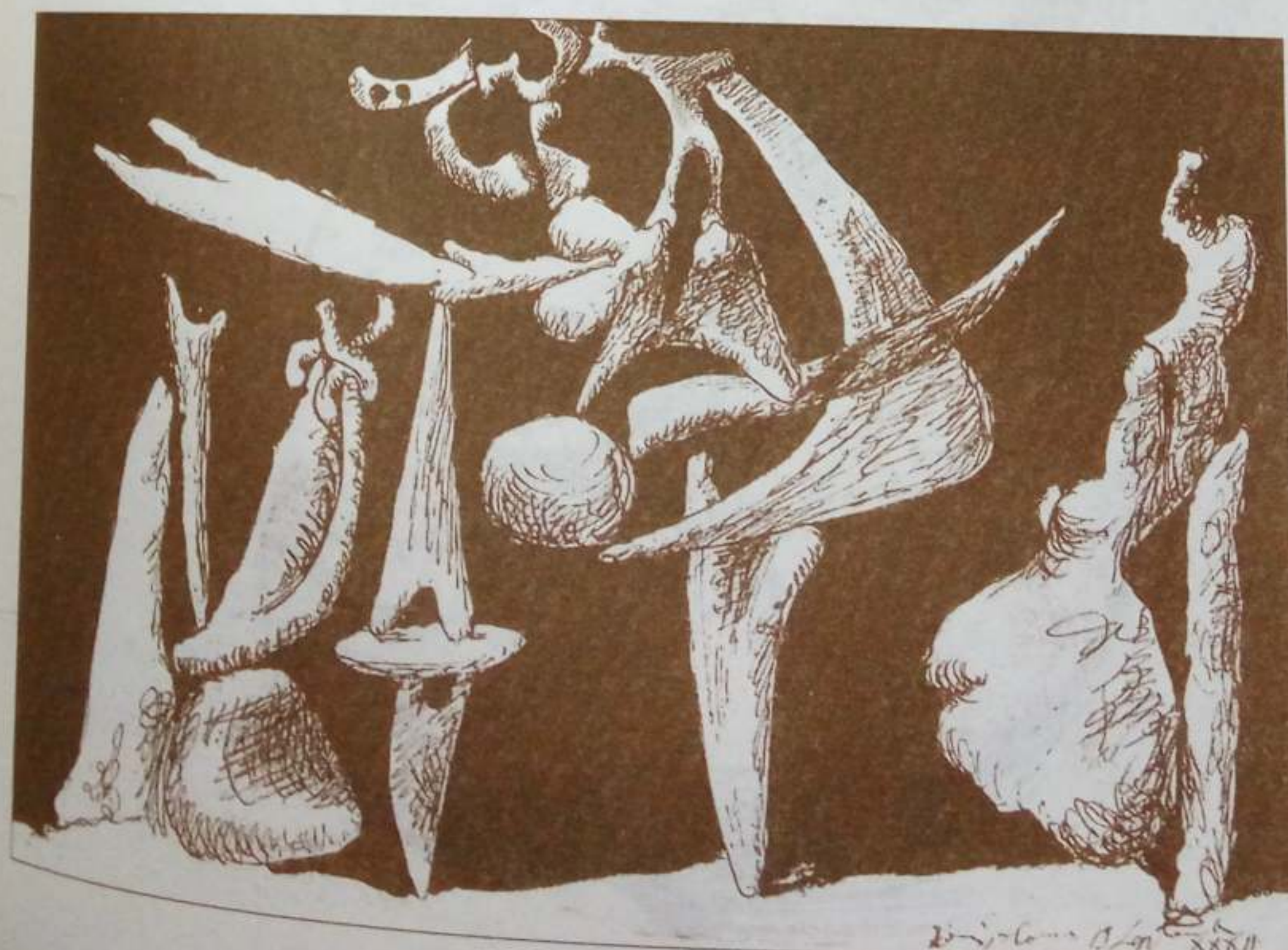
Picasso a posedat toate mijloacele de meșteșug ce i-au permis metamorfozele sale.

În toate transformările pe care le-a parcurs a schimbat doar poziții și puncte de vedere, temele rămânând aceleași.



61) Cassou Jean
 Panorama artelor plastice
 contemporane,
 Ed. Meridiane, București,
 1971, vol. 1, p. 228-236.

Picasso
 Trei femei pe plajă
 1920
 Creion pe hârtie
 18 / 63 cm.

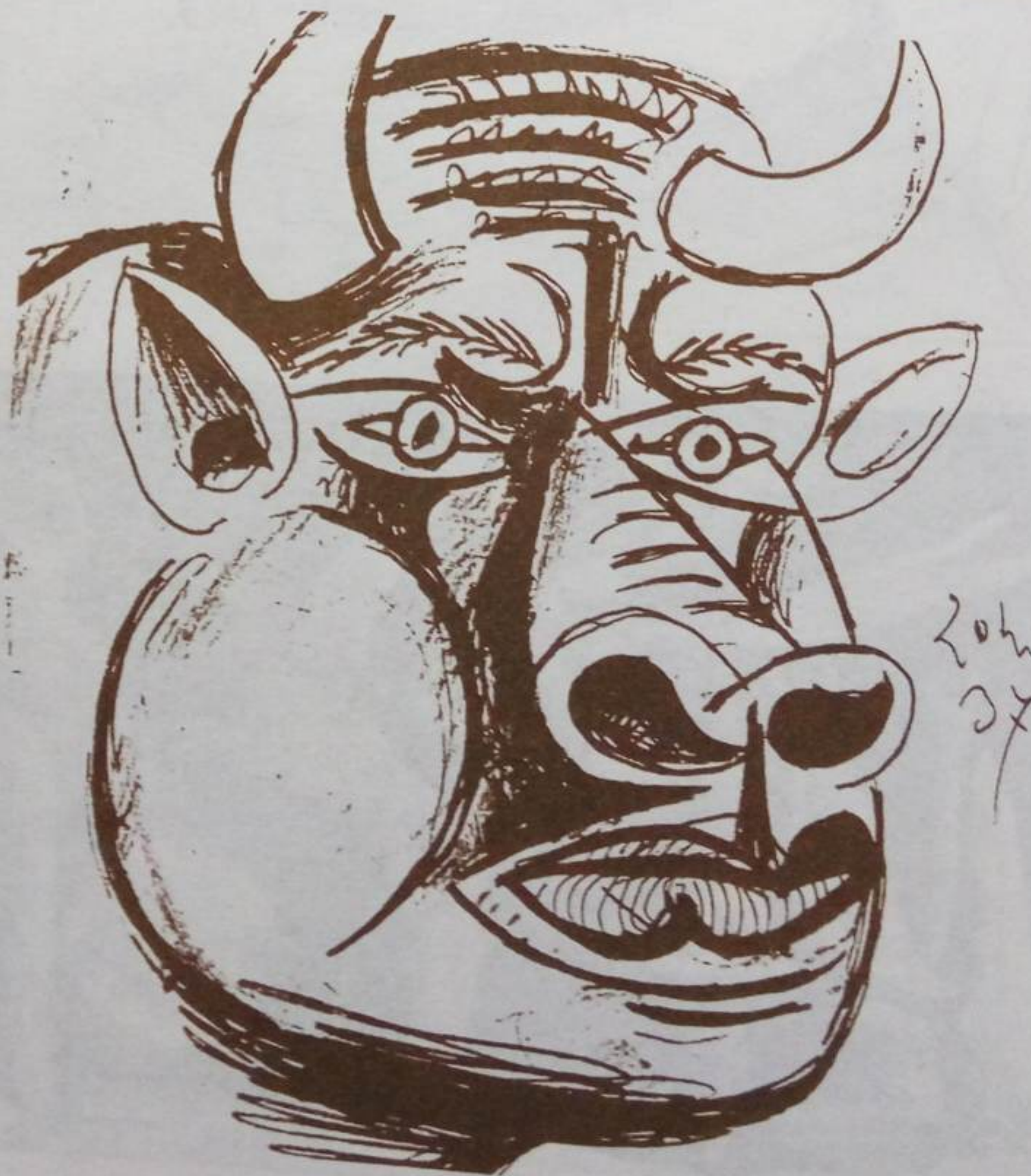


Picasso
 Crucificare (după Grünewald)
 Peniță și tuș pe hârtie.
 34,5 / 51,5 cm.
 Muzeul Picasso, Paris.

Picasso
*Minotaur și iapă moartă
în fața unei peșteri.*
1936
Guașă și tuș pe hârtie,
50 / 65,5 cm.
Muzeul Picasso, Paris.



Picasso
Cap de taur
(studiu pentru *Guernica*).
1937
Creion negru și guașă pe
hârtie.
23 / 29 cm.



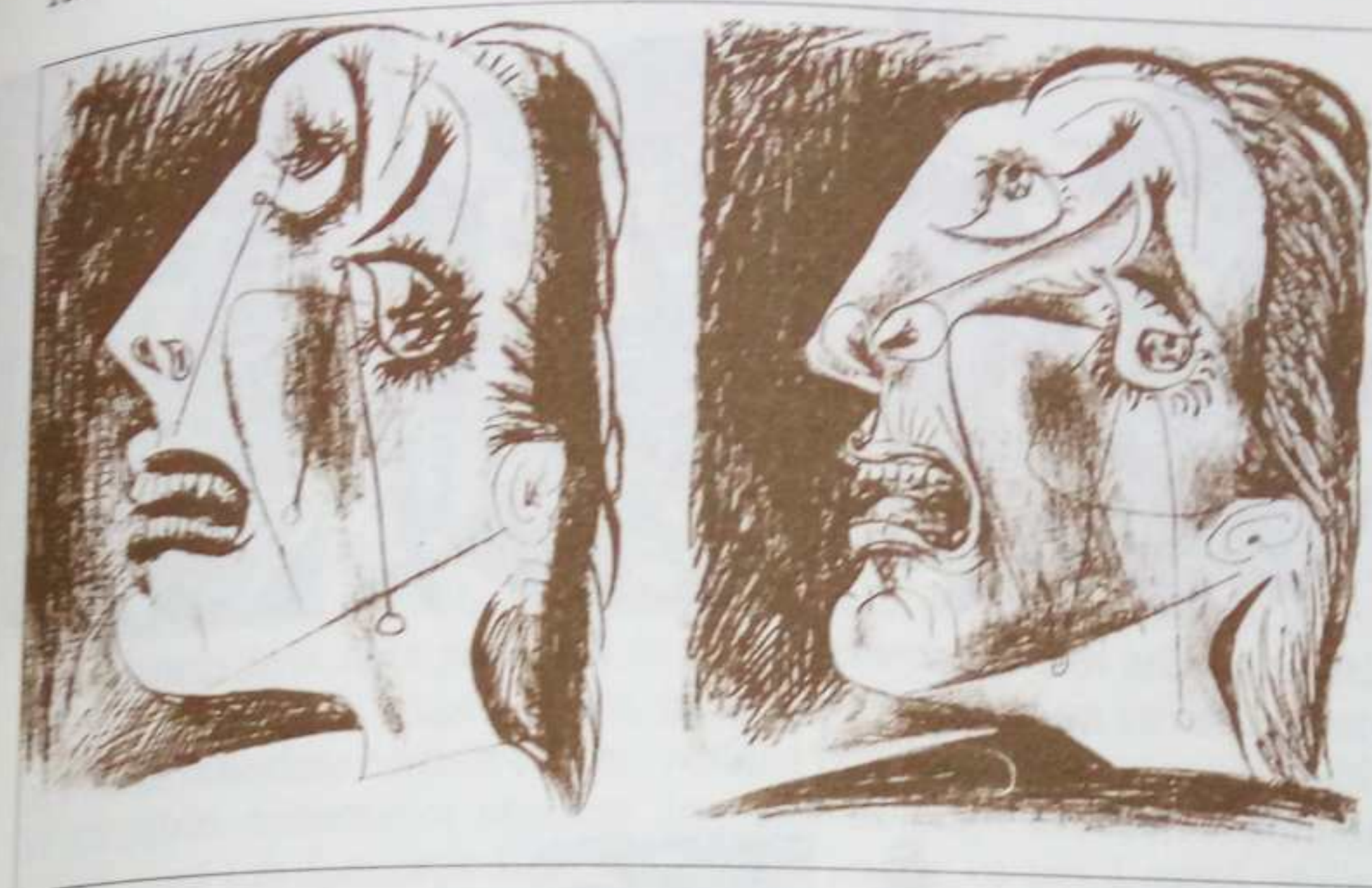
Avea o mână sigură
sa era de asemenea de
conținea în ea deja gen
rezolvare. Avea convin
pera unică.

Lucrările sale nu s-a
Puține sunt desenele ce
sunt desene autonome,
Picasso este la fel de sp
stilistică în funcție de te

În ultima perioadă c
mentelor de desen și a p
și sintetică, aidoma des
antică.

Renato Guttuso a s
„Creator“ care există în
fost reanimată și reinven

Numărul desenelor
nicile și instrumentele
(și nu numai) este un
nemurire. Începând din
carnete de schițe. Sunt
doar ele 7.000 de dese
câteodată consemna și
spunea: „aș vrea să las
pletă“.



Avea o mână sigură și o putere de muncă și concentrație unică. Gândirea sa era de asemenea de o libertate fără margini. Fiecare imagine desenată conținea în ea deja germenul unei noi imagini ce la rândul ei indica o altă rezolvare. Avea convingerea că SERIA a înlocuit în arta modernă capodopera unică.

Lucrările sale nu s-au bazat niciodată pe teorii, ci pe o practică conștientă. Puține sunt desenele ce au pregătit compoziții picturale, imensa majoritate sunt desene autonome, adevărați „copii” ai picturilor sale. Ca și în pictura sa, Picasso este la fel de spontan și în opera sa grafică. Alegea tehnica și forma stilistică în funcție de temă (62).

În ultima perioadă de creație a ajuns la o libertate de mânuire a instrumentelor de desen și a pensulei în pictură cu linia sprintenă și sigură, simplă și sintetică, aidoma desenatorilor ce decorau ceramica ateniană din Grecia antică.

Renato Guttuso a spus despre Picasso că este singurul istoric de artă „Creator” care există în zilele noastre, „întrucât întreaga artă omenească a fost reanimată și reinventată de el” (63).

Numărul desenelor sale se cifrează în mii. A utilizat practic toate tehnicile și instrumentele ce puteau lăsa urme pe hârtie. Opera sa desenată (și nu numai) este un jurnal fără oprire terminat doar cu trecerea sa în nemurire. Începând din 1894, de la vârsta de 13 ani Picasso a desenat în cunoscute 175 de astfel de carnete care cuprind doar ele 7.000 de desene. Avea obiceiul de a data exact lucrările sale, câteodată consemna și ora conceperii lor. Despre acest obicei Picasso spunea: „aș vrea să las posterității o documentație cât se poate de completă”.

Picasso

Femei plângând

1937

Creion negru și creioane
color pe hârtie,
Ambele 29 / 23 cm.

Studiu pentru Guernica

1937,

Creion pe hârtie,
45 / 24 cm.

62) Walther Ingo F.
Kunst des 20. Jahrhunderts
Ed. Taschen, Köln, 2000,
p. 211 - 218.

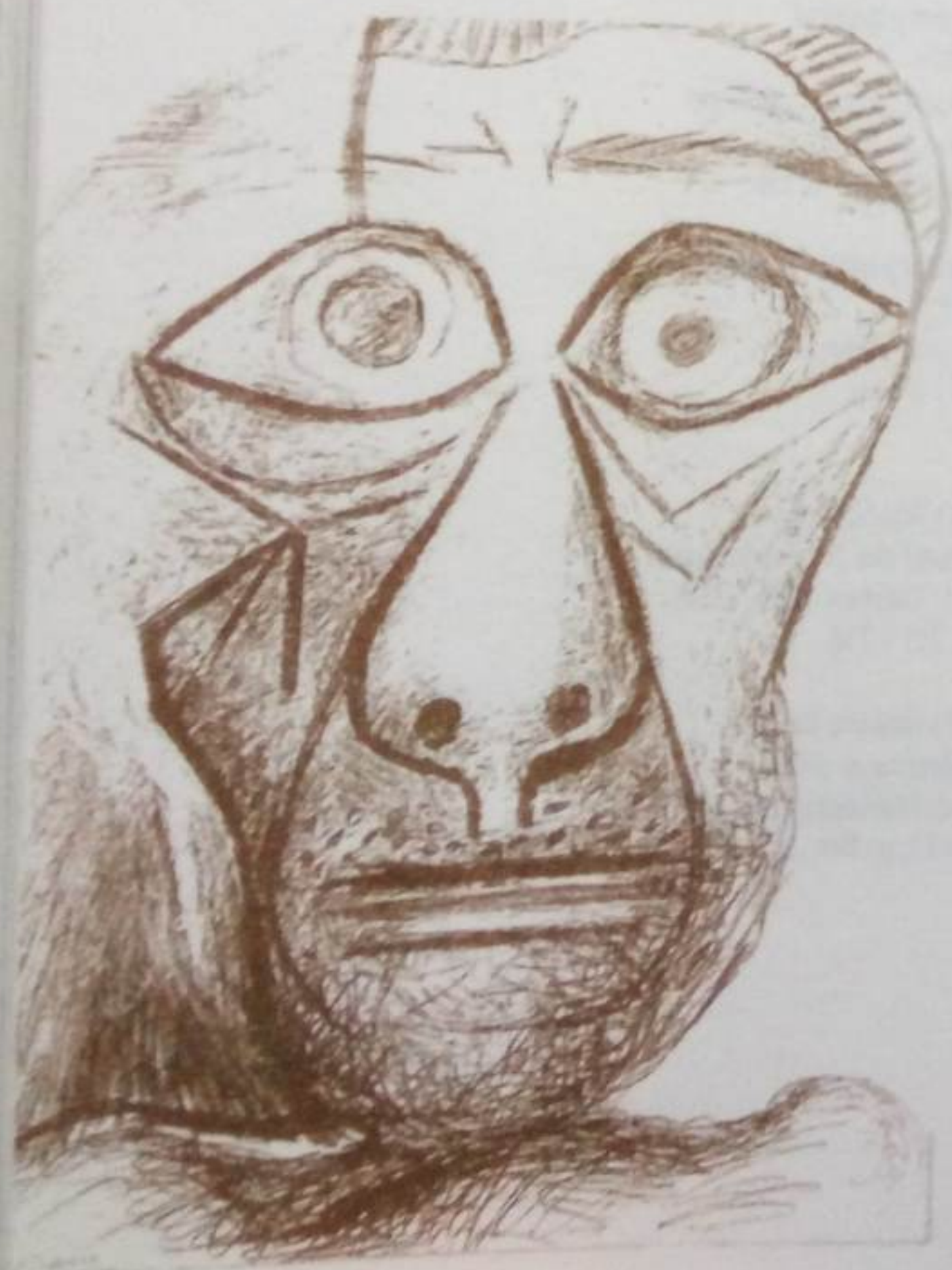
63) Guttuso Renato
Meseria de pictor,
Ed. Meridiane, București,
1977, p. 199, 202, 203.



Picasso
Pictorul
1964
Guașă și tuș peste un tipar,
98 / 75 cm.
Colecție particulară.



Picasso
Autoportret
1972
Creion și creion colorate pe hârtie.
65,7 / 50,5 cm.
Galeria televiziunii Fuji,
Tokyo.



DESENUL DU

După terminare
parte transformată în
într-o lume mai bun
tare. Se caută deb
s-au refugiat din ca
nat bogat, muzee de
au existat în Europ
grate, New-York-u
artei în detrimentul
artei internaționale
În Europa ocupată
tant. După coborâr
lor schimbări dem
Estului ajuns sub c
mul socialist.

În comparație c
rea soluții pentru s
noi valori și noi ut
lumii reale, o totală
duale. Nu există c
începând s-au iscat
cini în expresionism
voltat și impus taș
metric, arta concre
produs o ruptură c
cubiști și după). Pr
rându-i să-și pună
lume. Era nevoie d
însoțite de fantezie
despre felul inven
ziduri. Este ruptă t
urmă nici nu mai t
poate umbla pe ea
titlurile. apar denu
inventează cuvin
Structurile încep s
te de a ridica din n
trezirea chiar a inte
estetice asupra fen
re) și o adevărată
diversificarea form
se tehnicile mixte
Lucrarea devine u

DESENUL DUPĂ 1945

După terminarea celui de al doilea război mondial, Europa era în mare parte transformată în moloz și cenușă. Se dorea un nou început și o speranță într-o lume mai bună. În domeniul artei în Europa, e o totală lipsă de orientare. Se caută debarasarea de arta național-socialistă. O serie de avangardiști s-au refugiat din cauza războiului în Statele Unite. Aici ei au găsit un meces bogat, muzee de artă contemporană, galerii și colecții particulare cum nu au existat în Europa acelei vremi. Sub influența acestor personalități emigrate, New-York-ul anilor '40, a putut să se dezvolte ca o nouă metropolă a artei în detrimentul Parisului și a început să joace un rol principal pe scena artei internaționale. Artă patronată de noua metropolă a fost *arta abstractă*. În Europa ocupată de trupele aliate, ideologia avea și ea un cuvânt important. După coborârea cortinei de fier, vestul a considerat mai pe măsura noilor schimbări democratice urmarea drumului libertății abstracționismului. Estului ajuns sub dominația sovietică i-a fost impus, ca unică șansă, realismul socialist.

În comparație cu arta avangardei, după primul război mondial, care oferea soluții pentru schimbarea lumii, abstracționismul, după 1945, nu vor oferi noi valori și noi utopii. Ei propăvăduiau debarasarea artei de reprezentările lumii reale, o totală libertate de acțiune și forme de exprimare cât mai individuale. Nu există canoane, există, singură, subiectivitatea artistului. De aici începând s-au iscat și s-au încâlcit o multitudine de stiluri și direcții. Cu rădăcini în expresionism și în acel *écriture automatique* al suprarealiștilor s-a dezvoltat și impus tașismul, informalul, action-painting, abstracționismul geometric, arta concretă etc. Această libertate de exprimare totală a artistului a produs o ruptură cu publicul larg prin lipsa de mesaj citibil (deja apărută la cubiști și după). Privitorul, cel care recepționa mesajul artistic, era obligat la rându-i să-și pună întrebări la fel ca artistul, mai ales despre sine și despre lume. *Era nevoie de un nou fel de a vedea.* (64) Privirea, cercetarea trebuiau însoțite de fantezie. Era conceptul definit deja de Leonardo în jurul lui 1500 despre felul inventiv al privirii ce percepe diverse imagini în petele de pe ziduri. Este ruptă total legătura cu tradiția (action painting). Pânza în cele din urmă nici nu mai trebuie întinsă pe șasiu este practic derulată pe podea și se poate umbla pe ea. *Artistul nu mai poate prevedea sfârșitul lucrării.* Dispar titlurile. apar denumiri ca: „fără titlu“, sunt numerotate pur și simplu sau se inventează cuvinte noi. („Bamyr“, „Oktsis“, „Mustasostoon“). (65) Structurile încep să joace un rol din ce în ce mai important. Este o modalitate de a ridica din nou planul spre tridimensional cu direcția spre privitor și cu trezirea chiar a intervenției simțului tactil. Are loc o extindere a senzorialității estetice asupra fenomenelor marginale (ofilire, ruginire, decolorare, dezintegrare) și o adevărată recepție a deșeurilor. Are loc o mărire a dimensiunilor și diversificarea formatelor. Se încalecă teritorii ale genurilor artistice. Înfloresc tehnicile mixte și de aici e doar un pas la apariția *formelor obiectuale*. Lucrarea devine un document al procesului de elaborare.

64) Krause, Anna-Carola
Geschichte der Malerei
Ed. Könnemann, Köln, 1995
p. 108-109.

65) Gehlen, Arnold
Imagini ale timpului
Ed. Meridiane, București, 1974, p. 310.

Paralel însă cu torentul abstract, există și filoane realiste, ele sunt urmărite și în parte cultivate. Este vorba în primul rând de opera unor artiști importanți ce au ajuns prin anii '50 la apogeul creației și după 1950 intră spre faza finală a creației lor. (Picasso, Ernst, Bellmer). Alții își vor rostui faza matură ca o ultimă răsuflare a suprarealismului (Dali, Bellmer) iar a treia categorie din generația încă tânără din rațiuni ideologice nu vor adera la torentul abstract (Guttuso, Marini). Abstracționismul începe să stagneze la mijlocul anilor '60 când din *untergrund* își fac apariția noul realism, conceptualismul, arta pop, environnementul, happeningul etc.

Societatea capitalistă industrializată, cu explozia urbană, cu extinderea rețelelor de comunicare, prin tehnologizarea întregii vieți economico-sociale, a mass-mediei, a reclamei etc., a creat adevărate paravane între individ și natură. Din aceste paravane își vor căuta *noua lume* sau a doua natură ca sursă de inspirație aceste noi orientări *untergrund*.

În a doua parte a sec. XX (după 1945) DESENUL va secunda sau mai bine zis va fi „înăuntrul” celor două direcții principale, abstract și realist, căutând să se dezvolte nu ca un produs secundar, de mână a doua sau pregătitor pentru marea artă a picturii și sculpturii, ci ca *un produs în sine*. Desenul rămâne important pentru toți artiștii, chiar și pentru cei ce-și exercită creația în domenii adiacente. Toți au nevoie de desen, atât pentru clarificarea ideilor, cât și pentru provocarea acestora. Este o *arenă comună de lucru*, atât pentru actioniști, pictori, sculptori, proiectanți de structuri plastice sau construcția de mașini utopice. Desenul contemporan vrea să facă vizibile semnale și raportări spirituale ale omului creator primite din lumea înconjurătoare cu efecte asupra vieții și existenței. Desenul își pierde funcția reproductivă, primind caracterul unei scriituri libere, improvizatorie. Vizează noi domenii de conținut și, cum am mai arătat, un caracter autonom. Conținutul rezidă în lumea imagistică interioară a omului, linia, accentul, arabescul, pata de valoare, până acum în slujba redării unui obiect, își definesc și primesc propria calitate psihografică. În arta modernă au scăzut studiile pregătitoare. Blocul de schițe devine jurnal intim, în care artistul își notează ideile și trăirile prin care trece.

Înainte de a trece la prezentarea artiștilor importanți din a doua jumătate a sec. XX, cu implicațiile lor în domeniul desenului, aș încerca o punctare a unor factori importanți ce au avut ca urmare afirmarea diverselor direcții din domeniul artistic plastic (implicit și în domeniul desenului) privite ca o paralelă cu direcțiile urmate din Renaștere și Manierismul postrenascentist.

În anul 1947, apare prima ediție a „*Muzeului imaginar*” a lui André Malraux. Ediții succesive și îmbunătățite vor apărea și în 1951 și 1965.

Prin acest concept Malraux internaționalizează accesul la cultura omenirii. Fotografia și tehnica imprimării tipografice la timpul respectiv permițând acest lucru deschide calea diversificării subiective pentru fiecare secțiune din conținutul muzeului imaginar, favorizând spiritualizarea contra oricărei idealizări. A pus în evidență pluralități de lumi supuse permanent judecății subiective (66). Deși contestat (Arnold Gehlen) pentru folosirea

66) Malraux André
Le Musée Imaginaire
Ed. Gallimard, Paris, 1965,
p. 231-239.

reproducerii fo
de artă și încen
arta prezentulu
patrimoniului u

Fotografia
ror permițând
din micro și m
Asocierea cu f
ale realității pe

Cu ajutorul
zona unor conc
unor adaptări f
prin „Moduloru
un limbaj al pr
pentru o serie d
tură, bazat pe p
(68).

Au apărut o
fundamentarea
mai sunt tratate
drumului parcu
versal valabile
Gheorghe Ghițe
Domenii ale fizi
ra atomică au fo

Așa cum am
tărității prin stad
mit alte dimensi
ideii. Colajul de
nate. Poate duce
mâna. Fotografia
stă au substituit
în desenul în sine
hârtiei fabricată
pentru fresce (fo
Copia după maeș
subiectivă.

După anii '60
stice. Încep să se
cu extindere eur
lagărul socialist.
Darmstadt. Aceas
(Europahaus), Nü
Kassel (Documen
concursul d

reproducerii fotografice ce duce la pierderea caracterului obiectiv al operei de artă și încercarea de a prezenta toate curente din trecut ca înrudite cu arta prezentului, încercarea lui Malraux rămâne ca o punere în discuție a patrimoniului universal pus în largă circulație (67).

Fotografia și cinematograful, mai ales prima au ajuns la îndemâna tuturor permițând receptarea în detaliu a diverselor forme ale realității (imagini din micro și macro cosmos) devenite documente pentru desen și nu numai. Asocierea cu fotografia sau chiar intervenția asupra ei au făcut vizibil părți ale realității pe care ochiul liber nu le poate percepe.

Cu ajutorul fotografiei chiar și anatomia umană a putut fi urmărită în zona unor concepte subiective. Canonul proporției umane a fost și el supus unor adaptări funcționale noi, cerute de societatea tehnologizată realizată prin „Modulorul” lui Corbusier din 1945, despre care Einstein a spus: „Este un limbaj al proporțiilor ce complică răul și simplifică binele”. Era gândit pentru o serie de dimensiuni realizate din prefabricate și utilizate în arhitectură, bazat pe proporții umane și secțiune de aur și nu pe sistemul metric (68).

Au apărut o serie de scrieri (chiar ale unor artiști) prin care s-a încercat fundamentarea teoretică a unor direcții urmate de artiștii respectivi. Ele nu mai sunt tratate universal valabil, ci ca priviri și concluzii subiective asupra drumului parcurs. Și totuși apar cărți și tratate bazate pe fundamente universale valabile cum a fost în domeniul anatomiei tratatele lui prof. dr. Gheorghe Ghițescu și Barcsay sau de perspectivă a prof. Horea Teodoru. Domenii ale fizicii din știința contemporană privind componența și structura atomică au fost preluate și folosite în imaginea artistică (Dali).

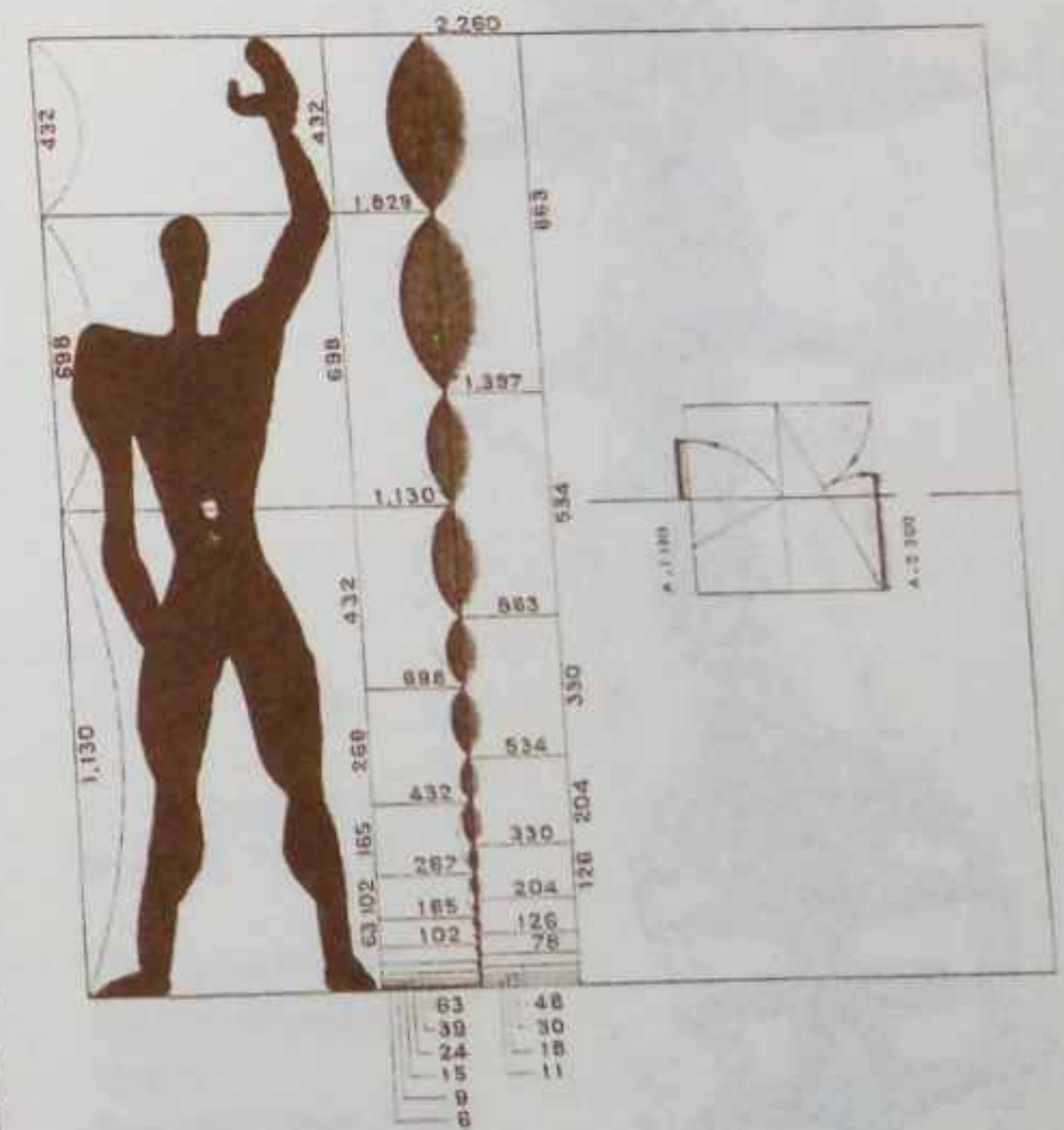
Așa cum am arătat și în comparația preliminară, desenul – ca bază a creativității prin stadiile sale clasice: schița, studiul, proiectul și cartonul – a primit alte dimensiuni. Schița a rămas în mare parte aceeași, ca primă notare a ideii. Colajul de la Max Ernst încoace a putut înlocui procedeul schiței desenate. Poate duce chiar la montaje de detalii, mai greu de realizat rapid cu mâna. Fotografia, detaliul unei reproduceri tipografice dintr-o carte sau revistă au substituit în multe cazuri studiul desenat, iar proiectul s-a transformat în desenul în sine. Acesta este acum realizat în dimensiunile fixe în DIN ale hârtiei fabricată industrial sau pe dimensiuni mari apropiate de cartoanele pentru fresce (formatele DIN-A-1, 2, 3, 4 datează din anii '20 ai sec. XX). Copia după maeștri nu a fost abandonată, lărgindu-se gradul de interpretare subiectivă.

După anii '60 desenul este din ce în ce mai prezent în manifestările artistice. Încep să se organizeze expoziții de desen din ce în ce mai numeroase cu extindere europeană și internațională, cu participarea artiștilor și din lagărul socialist. În 1964 are loc prima bienală internațională de desen la Darmstadt. Aceasta e urmată apoi de bienalele internaționale de la Viena (Europahaus), Nürnberg, Wrocław, Rijeka, Berlin, Bilbao, Documenta de la Kassel (Documenta 3 și 6 au prezentat ample secțiuni dedicate desenului) concursul de desen Joan Miró de la Barcelona etc. Pavilioanele naționale ale

67) Gehlen, Arnold
Imagini ale timpului
Ed. Meridiane, București,
1974, p. 80-87.

68) Le Corbusier
Oeuvre complète 1938-1946
Ed. Girsberger Zürich 1961, p.
170-171.

Le Corbusier
Schema Modulorului.



bienalei de la Veneția au prezentat artiști desenatori în ultimii 40 de ani. Marile muzee europene organizează expoziții retrospective de desen ale măștrilor clasici și moderni. Tehnica reproducerii prin tipar din ce în ce mai performant, permite apariția revistelor și cărților de specialitate, care și ele promovează artiști desenatori ajutând la cunoașterea acestora. Mulți artiști sunt chiar interesați de acest procedeu, preferând cartea în locul expoziției. Muzeele de artă posedă toate cabinete de desene. Apar de asemenea fundații și colecții particulare de desen.

Desenul, după 1945, prin ceea ce a reprezentat, nu poate fi încadrat într-o viziune unitară, nici măcar privind cele două direcții majore ale artei sec. XX, abstracționismul și realismul. Urmând tendințele manifestate și sugestiile ce reies din opera desenată a unor artiști importanți, putem panorama fără intenția de catalogare definitivă, arta desenului european după 1945 în secțiuni ca:

- Tașism – semn – gest – scriere.
- Artă – viață – artă.
- Artă după artă – copia și variațiunea.
- Realism cu angajament social.
- Suprerealism – realism fantastic.
- Imagine umană – realitate și deformare.
- Peisaj – intervenție și detaliu.

TAȘISM – SEMN – GEST – SCRIERE.

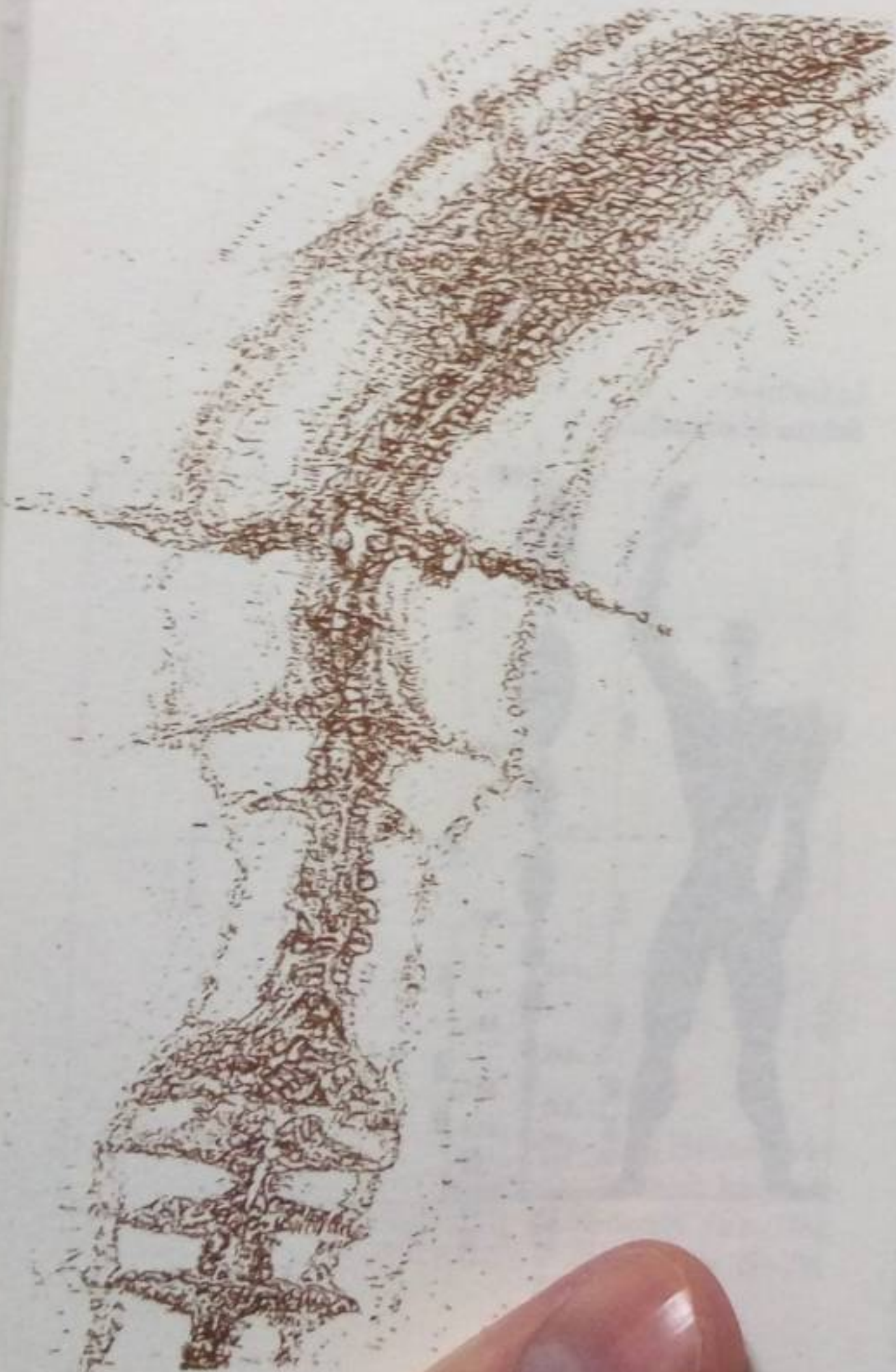
Henri Michaux
Joan Miró
Antoni Tàpies
Cy Twombly
Wols
Ion Bitzan

HENRI MICHAUX.

Poet de origine flamandă, afirmat la începutul anilor '20 cu o lirică vizionară exprimată într-un limbaj modern, începe după 1925, o dată cu stabilirea sa la Paris, și cu încercări de pictură inspirat de Klee, Ernst și De Chirico. În 1948 începe seria de desene-scrieri executate în tuș.

Influențat de tașism, în 1956 face experimente de desen sub influența mescalinei. Desenul pentru Michaux este o extindere a barierelor limbajului (a scrișului). Paginile sale sunt compuse din rânduri de semne inventate, aidoma unor ideograme sau psihograme caligrafice. Este poezie pură transpusă în vizual. Sunt vibrații ale spiritului imposibile de transpus în cuvinte. Sub influența drogului paginile sunt traversate de radiografii ale unor regnuri neștiute, amprente ale unor fosile posibile. Linia este când fină, caligrafică de finețea traseului unei

Michaux
Desen mescalinian,
1962
Tuș și peniță pe hârtie
37/24 cm.



penițe topografice,
niște urme de pășă
În 1951 i-a apă
semne abstracte su
cele două forme d
lungire a uneia în c
a fost un caz apart
Aidoma călătorulu
bilă mișcarea, o m
care nici o exprim



Michaux
Fără titlu
1961
Tuș
50/65 cm.



Michaux
Fără titlu
1962
Tuș 48/63 cm.

penite topografice, când apar pete lăsate de fuiorul dezordonat al pensulei ca niște urme de păsări cu gheruțele muiate în tuș.

În 1951 i-a apărut la Paris cartea „Mouvements” unde pagini de desen cu semne abstracte sunt intercalate cu texte de poezii scrise. Comparația între cele două forme de exprimare a demonstrat vecinătatea lor și posibila prelungire a uneia în câmpul de existență a celeilalte. Poetul desenator Michaux a fost un caz aparte, înzestrat cu facultăți de înregistrare ultrasensibile (69). Aidoma călătorului neobosit ce a fost Michaux, în desenele-scrieri este vizibilă mișcarea, o multiplicare de singurătăți pornite spre o limită dincolo de care nici o exprimare nu mai este posibilă (70).

69) Depuis 45
L'art de notre temps
Vol 1
Ed. La Connaissance S. A.,
Bruxelles, 1969, p. 46.

70) Schmied Wieland
200 Jahre phantastische
Malerei
Rembrandt Verlag, Berlin,
1973, p. 323.

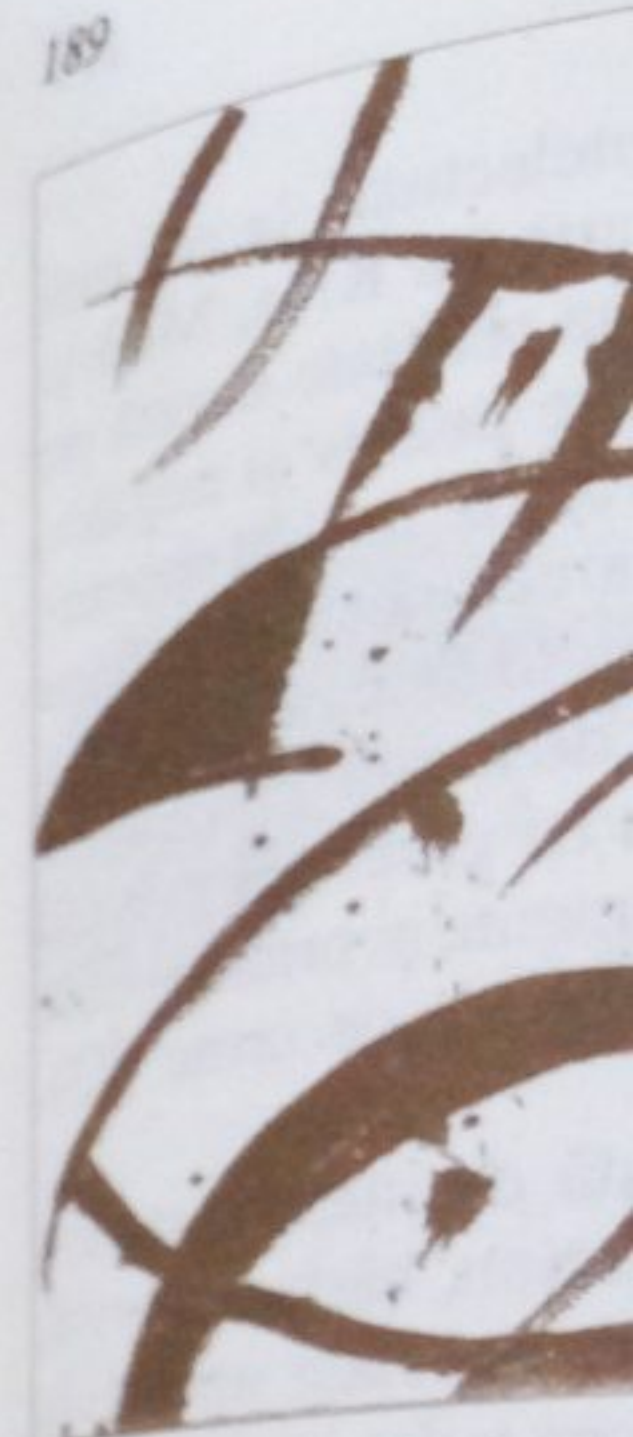
JOAN MIRÓ

71) Dupin Jaques
Miró
Ed. Flammarion Paris,
1961
p. 348.

„Miró vorbește un limbaj pe care mulți îl înțeleg, dar pe care nimeni nu-l poate învăța căci e fără referiri directe spre exterior, este un limbaj ce nu e vorbit decât când e inventat și care nu se repetă – un limbaj original” (71).
Între 1942 și '43, producția lui Miró se limitează la lucrări pe hârtie, o creație efervescentă prin care sunt vizualizate un vast repertoriu de forme, semne realizate cu toate materialele și instrumentele pe care foaia de hârtie le poate accepta: desenul în raport cu materia, relația linie-spațiu. Pe aceeași foaie, cu creionul, cu tuș, acuarelă și pastel, guașă și creioane colorate sunt confruntate, combinate și urmărite toate posibilitățile. Linia subțire de creion sau traseul de peniță cu tuș sunt puse în contrast cu linia groasă a pastelului sau a cărbunelui. Diferențele de scrieri provoacă decalaje, disonanțe, dezechilibre care concură la mobilitatea extremă a formelor.

Se poate constata predilecția lui Miró pentru compunerea de personaje la scări diferite. Lângă personaje de mari dimensiuni pot să apară personaje sau animale foarte mici. Ele nu se constituie într-o scenă. Ele sunt izolate între

Miró
Fără titlu
1973-78
Tuș, ceracolor și
acuarelă pe hârtie.
90/63 cm

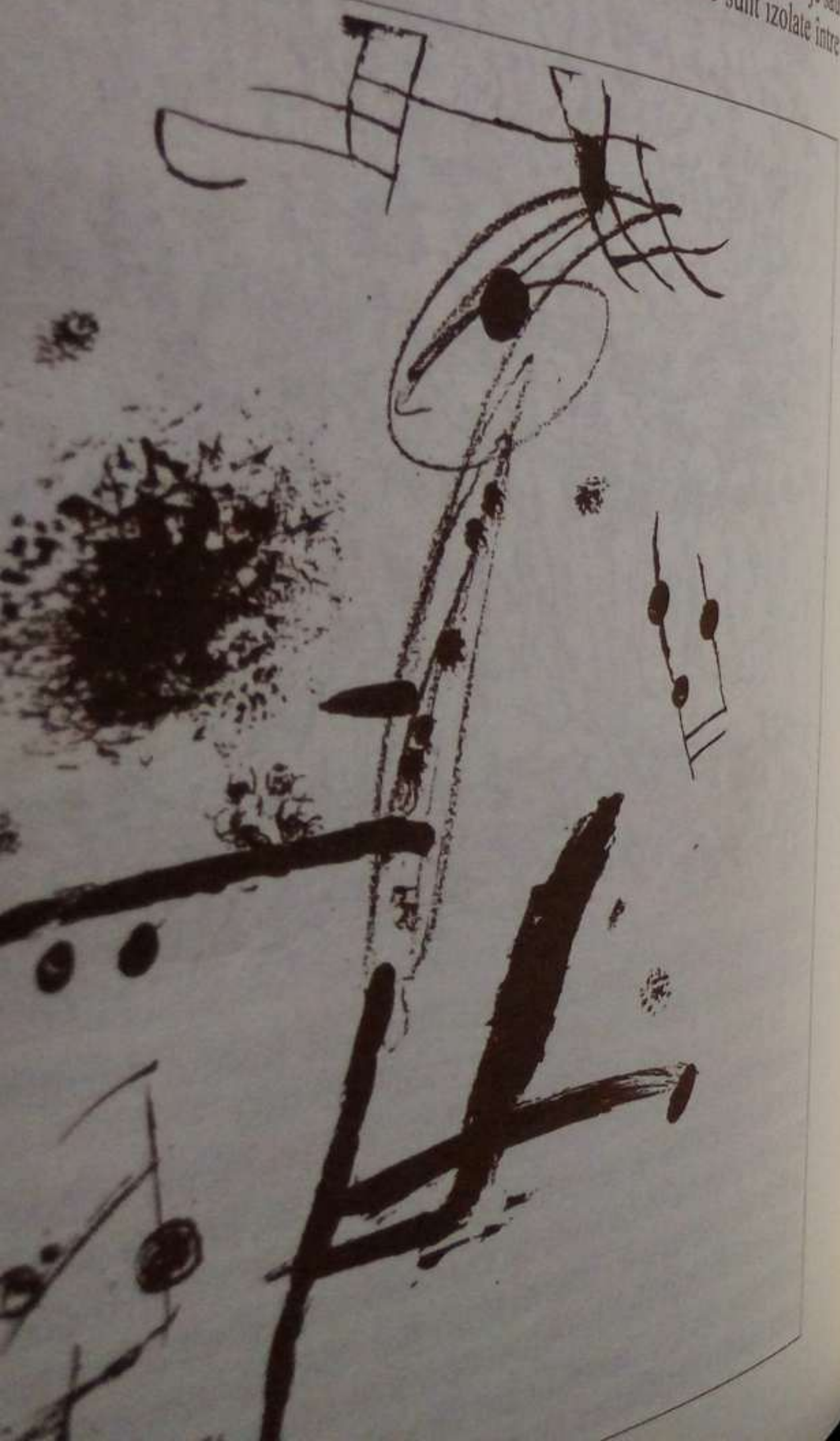


ele, fiecare își trăiește element de organizare

Figurile umane, ar sunt semne simplifica tată de Miró. În desen colorate. Linia are o m instinct. El nu vrea să cum scrieri uneori nete pete sau stropi de tuș s o respirație a mâinii. I sunt o sinteză de simp



...dar pe care nimeni nu-l
...este un limbaj original (71).
...se repetă - un limbaj original (71).
...un vast reperoniu de forme,
...Pe aceeași foaie,
...și creioane colorate sunt con-
...Linia subțire de creion sau tra-
...provoacă decalaje, disonanțe, dezechilibre
...a formelor.
...Miró pentru compunerea de personaje la
...pot să apară personaje sau
...Lângă personaje de mari dimensiuni pot să apară personaje sau
...Ele nu se constituie într-o scenă. Ele sunt izolate între

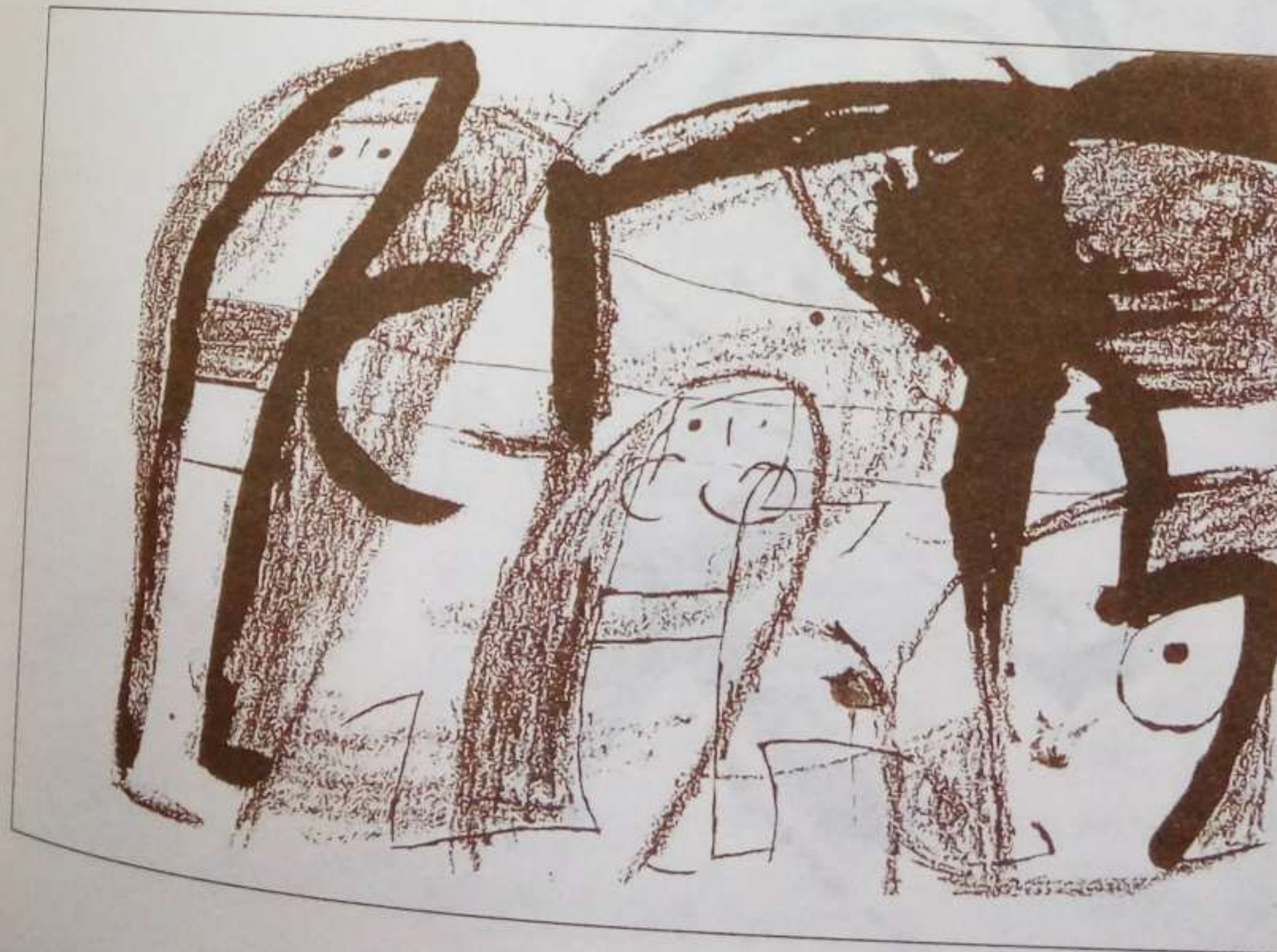


Miró
Femeie, pasăre și câine
1976
Creion și pastel, 30,5/23,5 cm.

Miró
Femeie, pasăre, stea
1977
Tuș, pensulă și creion pe
hârtie, 103/71,5 cm.

ele, fiecare își trăiește viața proprie. Fiecare formă, fiecare semn rămâne un element de organizare a suprafeței.

Figurile umane, animalele și păsările sunt suple și diversificate. Astele sunt semne simplificate, luna și soarele fac parte dintr-o cosmologie inventată de Miró. În desene mai apar scara, linia ondulantă, pete rotunjite puternic colorate. Linia are o mare mobilitate. Vocabularul său se reîntoarce mereu la instinct. El nu vrea să numească lucrurile pe numele lor, ci le prezintă în circumscrisuri uneori neterminate cu o libertate totală a ductului mâinii. Uneori pete sau stropi de tuș sau culoare apărute în timpul lucrului sunt integrate ca o respirație a mâinii. Desenele lui Miró situate în afara oricărui compromis sunt o sinteză de simplitate și fantezie. (72)



72) Ibidem, p. 345-368.

Miró
Fără titlu 1975
Guașă, tuș, ceracolor și
creion pe hârtie,
36/50 cm.

ANTONI TÀPIES.

Lucrările sale sunt un produs al unei inteligențe intelectuale la cel mai înalt nivel. Este un meditativ. Influențat la început de arta lui Klee, Miró și Picasso, Tàpies își dezvoltă încetul cu încetul propria sa realitate bazată pe contrastul dintre spații goale și aglomerări de forme, între pozitiv și negativ, ordine și hazard, libertate și încâtușare. În lucrările de pictură, ca și în desenele sale, se regăsesc fragmente din zidurile patinate ale Barcelonei încărcate cu graffiti, cu scrieri – semne ce vin parcă din lumi apuse, toate ca niște urme ale vieții și timpului ce trece. Sunt atitudini umane față de marile enigme ale lumii care, în pofida științei și experienței moderne, nu își găsesc răspunsul. Omul nu apare în lucrările sale. Sunt prezente doar fragmente și urme pe care omul le-a lăsat prin trecerea sa. Tàpies este un conservator de urme (73). Temele sale sunt pregătiri pentru procesul de gândire.

Realitatea sa devine o realitate magică, configurată de masa materiei, exprimată direct prin structuri produse de traseul de creion, cărbune, cretă, pastel sau urma lată a pensulei, toate mânuite gestual, asociate uneori de fragmente de hârtii colate de structuri diferite față de cea a desenului (74).

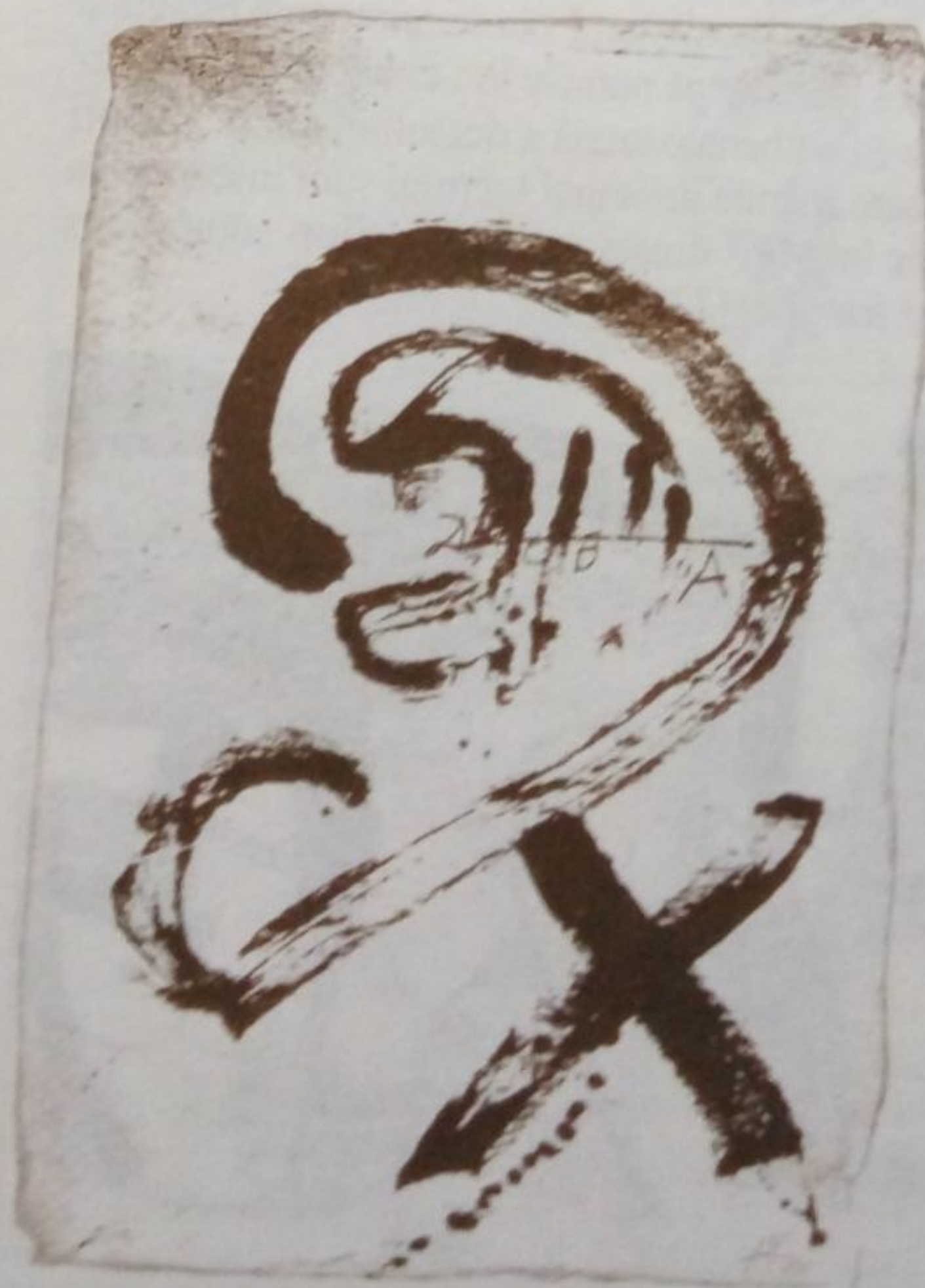
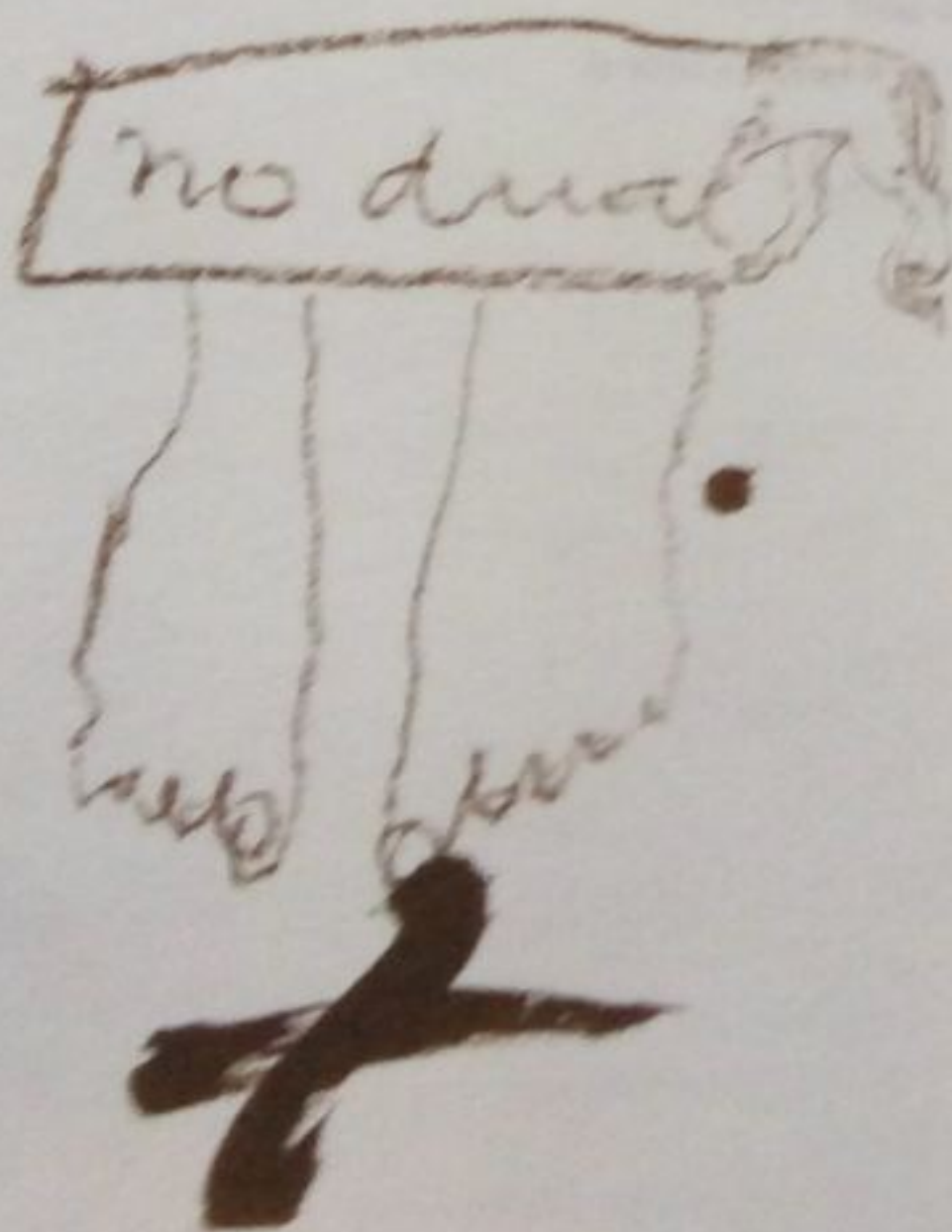
În general Tàpies își denumeste lucrările, „procediment mixt sobre tela”. Și desenele sale ar putea fi denumite în ansamblul lor „procediment mixt sobre paper”.

73) Walther Ingo F.
Kunst des 20 Jahrhunderts
Ed. Taschen, Köln, 2000,
p. 260-261.

74) Antoni Tàpies
Catalog,
Kölnischer Kunstverein, 1968,
p. 2-4

Tàpies
Ureche, X și roșu,
1975
Guașă pe hârtie, 81/55 cm.

Fără dualitate,
1991
Tuș, cretă și colaj pe hârtie
26,5/19,5 cm.

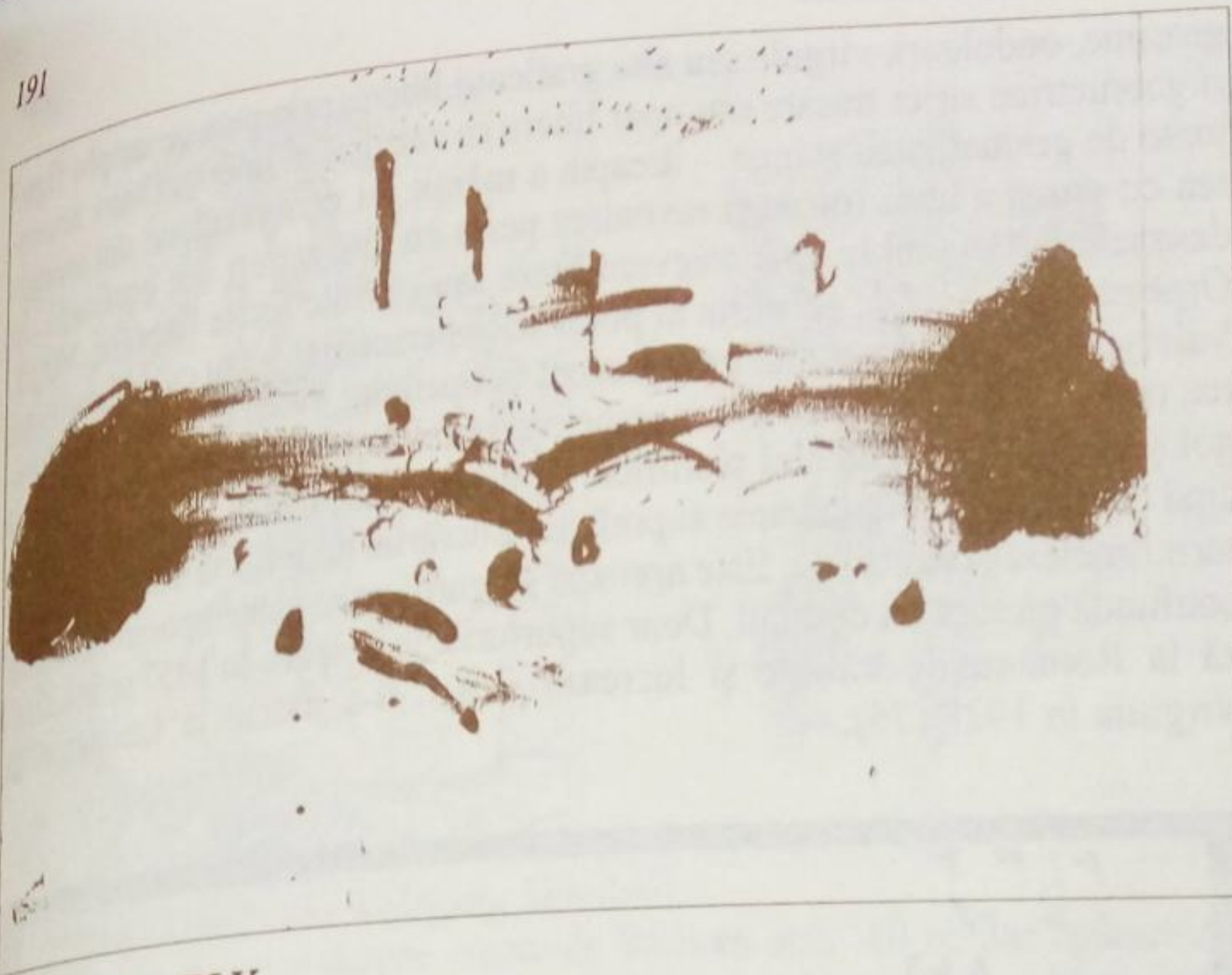


CY TWOMBLY

Roland Barthes ve
sau hârtie) câteva tipu
în vocabularul lor – u
o surpriză (apodeston
creionul sau cu o culo
Instrumentele (crei
primă care se manifest

190

...ale și aglomerări la început de arta lui Klee, Miró și
...ertate și încâtușare. În lucrările de pictură, ca și în desene-
... fragmente din zidurile patinate de pictură, toate ca niște urme
... - semne ce vin parcă din lumi apuse, nu își găsesc răspunsul
...ului ce trece. Sunt atitudini moderne, nu își găsesc răspunsul
...ofida științei și experienței moderne, nu își găsesc răspunsul
... în lucrările sale. Sunt prezente doar fragmente și urme pe care
... prin trecerea sa. Tâpies este un conservator de urme (73).
... pregătiri pentru procesul de gândire.
... devine o realitate magică, configurată de masa materiei,
... prin structuri produse de traseul de creion, cărbune, cretă,
... lată a pensulei, toate mânuite gestual, asociate uneori de
... tii colate de structuri diferite față de cea a desenului (74).
... pies își denumesc lucrările, „procediment mixt sobre tela”.
... ar putea fi denumite în ansamblul lor „procediment mixt



Tâpies
Pete simetrice, 1968
Guașă, 53/65 cm.

CY TWOMBLY

Roland Barthes vede în ceea ce propune Twombly pe scenele sale (pânză sau hârtie) câteva tipuri de evenimente pe care grecii antici le-au definit clar în vocabularul lor – un fapt (*pragma*), un hazard (*tyché*), un rezultat (*telos*), o surpriză (*apodeston*) și o acțiune (*drama*). Toate acestea se întâmplă cu creionul sau cu o culoare pe hârtie sau pânză.

Instrumentele (creionul, creta, culoarea) impun materialul ca o materie primă care se manifestă (prin natura traseului) prin hașuri cu linii inegale ca



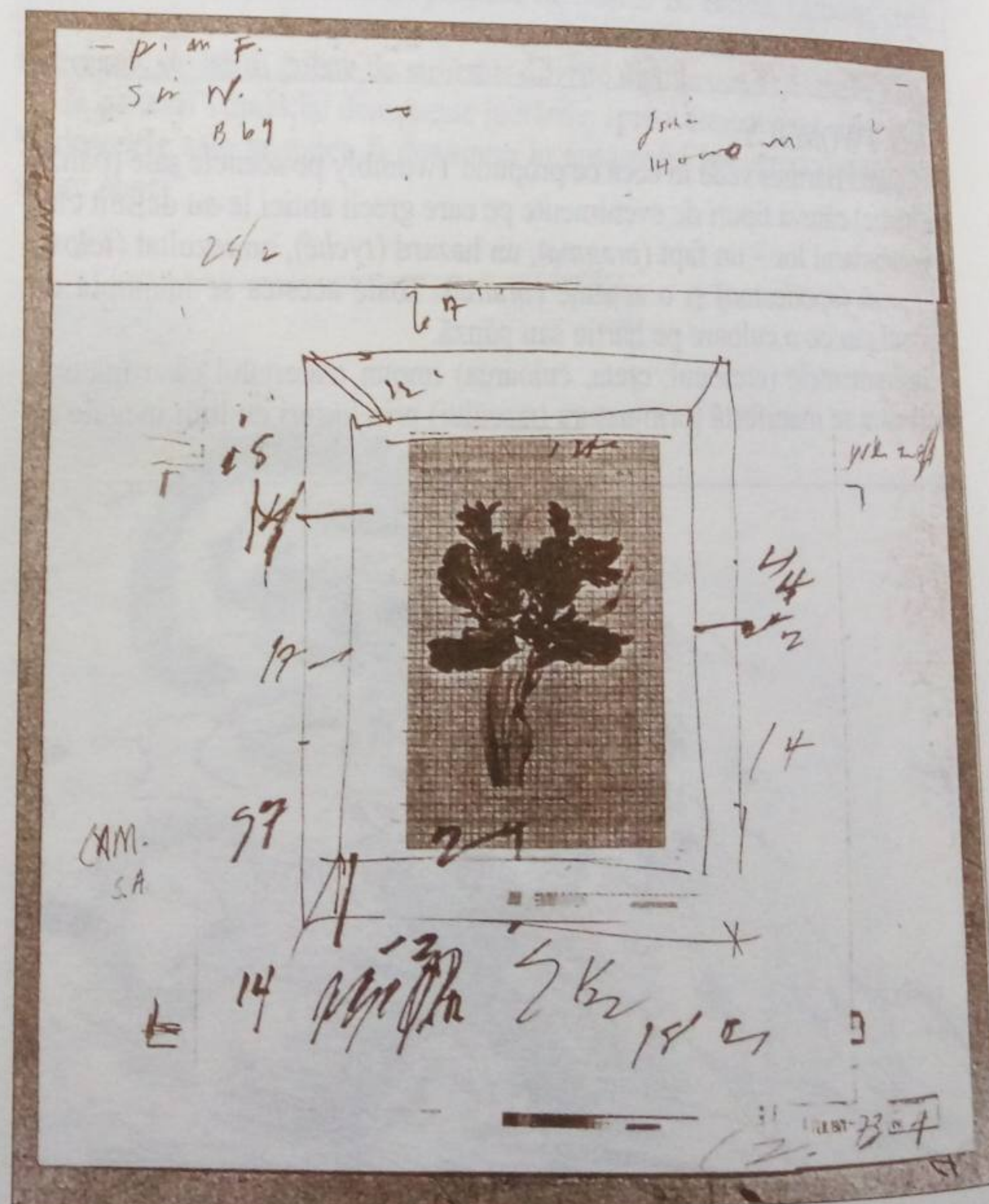
Twombly
Fără titlu 1972
Cretă și creion pe hârtie
157/200 cm.
Colecție particulară



Twombly
Fără titlu, 1974
Colaj, creion și cretă pe hârtie
75/105,7 cm.
Colecție particulară.

75) Cy Twombly,
Paintings and Drawings
1954-1977
Catalog, 1979
Whitney Museum

grosime, onduleuri, virgule sau alte graficații libere, prin pete ce umplu figuri geometrice strict trasate sau apar libere ca rezultat al unor reveniri accentuate de gestualitatea stânga – dreapta a mâinii ori pete rezultate din ștergerea cu guma a unor trasee și revenirea peste cu alte scrieri sau graficații. În desenele lui Twombly apar frecvent litere sau cuvinte scrise (Apollo, Virgil, Orpheus) ca un fel de substitut al portretelor personajelor sau ca dedicații: lui Valery, lui Tatlin. Hazardul este prezent în opera lui Twombly, prin dispersarea uneori haotică a diverselor semne pe suprafața hârtiei sau pânzei. Spațiul gol și spațiul plin este abil planificat de artist, albul hârtiei sau pânzei participă cu lumină în organizarea suprafeței. Lucrările lui reflectă straturi ale culturii, înțelese și asimilate. Este aproape singurul artist contemporan la care se confundă pictura cu desenul. Doar suporturile le despart. În 1957 se instalează la Roma unde trăiește și lucrează și azi. S-a născut la Lexington în Virginia în 1928 (75).



Fără titlu
1973
Colaj, tuș și creion pe hârtie
101,6/71,7 cm.
Colecție particulară.



WOLS (Alfred Manessier)
Acuarele, picturi
crestături cu imprimare
dinamice, cu linii

Georges Mathieu
în 1947 la galeria
tant de la Van Gogh
re, mai scormon
de momente din

După nenun
Paris cu preocu
al Expoziției un
a numelui său d
tat de la acea da
teze doar pentr
desenele și grav
încolăcirii sunt
naturală. Vârte
tumorii amintesc
o primă perioad
rative amintind
realizate între
abstractă, antig
centrul paginii
și haos (77). W
cepem spațiul ș
tru a exprima t
mișcările brațel
gimnastică. Ast



Wols

Sticla, 1940

Tuș pe hârtie 16/12,2 cm.

Colecția Gréty Wols.

Cap, 1942

Tuș pe hârtie 31,5/24,2 cm

Col. Etienne Martin, Paris

76) Walther Ingo

Kunst des 20. Jahrhunderts

Ed. Taschen, Köln, 2000,

p. 249.

77) Ibidem

p. 249-252.

Beaux Arts Nr. 76 1990

p. 58-64.

78) Schmied Wieland

200 Jahre phantastische Malerei

Rembrandt Verlag, Berlin,

1973 p. 325.

Wols

Cap cu cască, 1943

Tuș pe hârtie 24,4/15,9 cm

Colecția Gréty Wols.

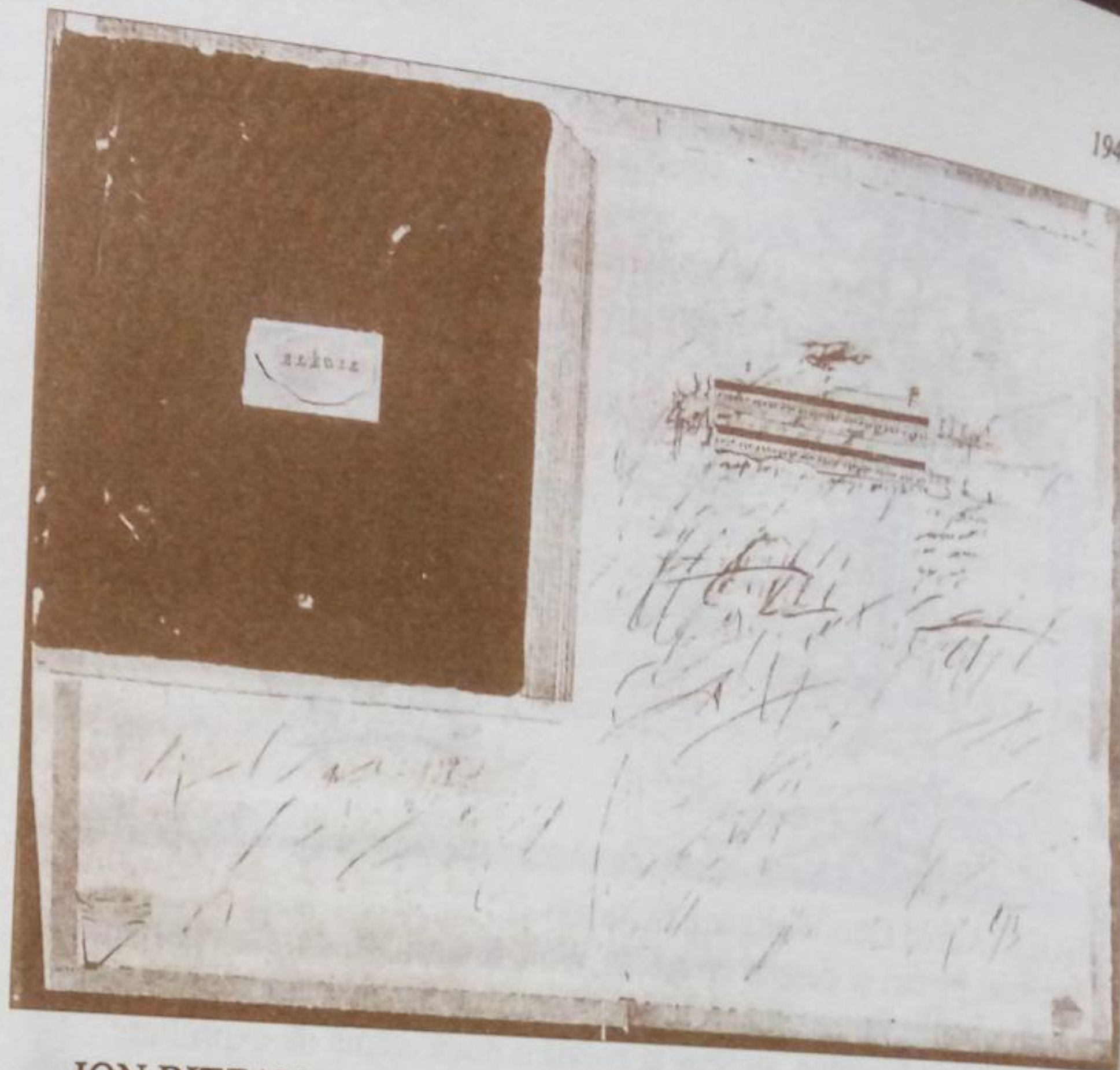
**WOLS** (Alfred Otto Wolfgang Schulze)

Acuarele, picturi și desene create de Wols în anii '40 ce par zgârieturi și creștături cu implicare maximă psihică și fizică, lucrări cu mănunchiuri de linii dinamice, cu linii filigrane, au scos la iveală o nouă formă de exprimare.

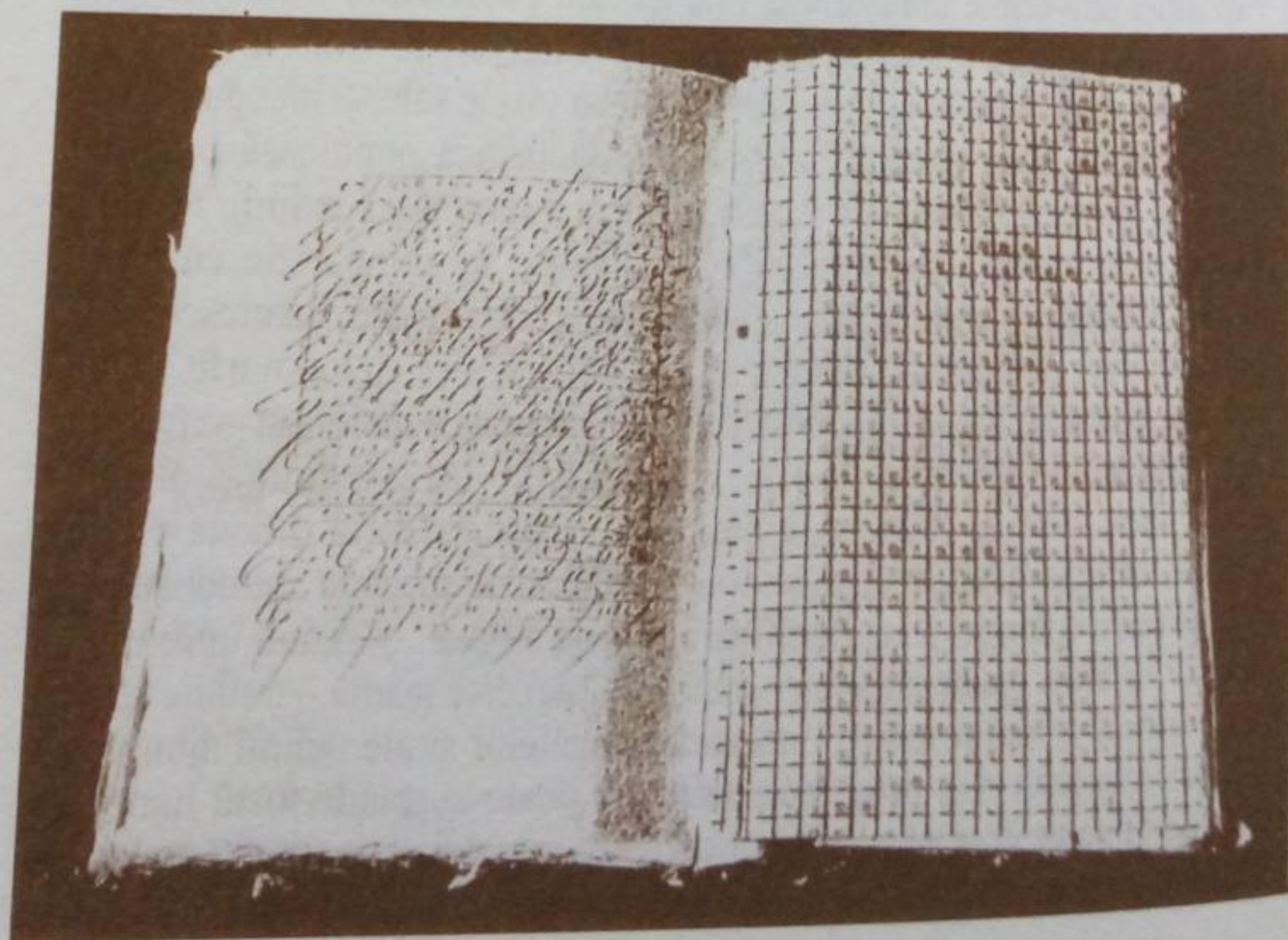
Georges Mathieu scria în legătură cu cele patruzeci de lucrări prezentate în 1947 la galeria parisiană Drouin că reprezintă evenimentul cel mai important de la Van Gogh încolo: „Patruzeci de capodopere, una mai zdrobitoare, mai scormonitoare, mai sângeroasă decât cealaltă... E vorba de patruzeci de momente din crucificarea unui om.” (76).

După nenumărate începuturi de studii apoi întrerupte, Wols ajunge la Paris cu preocupări de fotograf, ajungând chiar să devină fotograf oficial al Expoziției universale din capitala Franței, din 1937. Dintr-o neînțelegere a numelui său de către o telefonistă ce i-a redus numele la Wols, el l-a adoptat de la acea dată. Wols și-a ilustrat întotdeauna visele sale. A început să picteze doar pentru sine. Imagini dintr-o lume fantastică populează picturile, desenele și gravurile sale. „Prin hașuri paralele, încrucișări de linii, rotații și înolăciri sunt produse structuri care pot fi puse în comparație cu lumea naturală. Vârtejuri, spirale, încreștături, linii șerpuitoare, excrescențe și tumori amintesc de mărimi la scară a motivelor botanice și zoomorfe.” După o primă perioadă de fotografii constructiviste, trece la acuarele și guașe figurative amintind de universul lui Klee. Desenele în tuș, gravurile și picturile realizate între 1946 și 1951, sunt diametral opuse, oferind o nouă viziune abstractă, antigeometrică. Compoziția se plasează aproape întotdeauna în centrul paginii (pânzei) și se ramifică în forme stelare, oscilând între ordine și haos (77). Wols spunea: „Dimensiunea palmei este sfântă – trebuie să percepem spațiul și mai restrâns – mișcările degetelor și ale mâinii ajung pentru a exprima totul. Un petec mic de hârtie poate cuprinde toată lumea. În mișcările brațelor în actul pictării unei pânze este deja prea multă ambiție și gimnastică. Asta nu o vreau.” (78).

Bitzan
Elegie
Colaj și creion pe hârtie,
23/30 cm.



Bitzan
Alchimia semnelor
Creion, tuș pe hârtie japoneză,
30/21 cm.



ION BITZAN

Dacă separarea clară a unei lucrări plastice de una literară a fost posibilă până la începutul sec. XX, de la cubiști încoace, o dată cu introducerea de litere și texte scrise în imaginea artistică ca o întregire a ei, această separare a devenit tot mai dificilă. Cu apariția abstracționismului și promovarea gestualismului, cu lărgirea domeniilor tradițional artistice s-au dezvoltat noi legături între cuvântul scris și imagine, mergând până la contopirea lor.

Dacă dadaistii și surrealiștii le și cuvintele scrise, mișcare, ca expresie a gândului – reflectate multe tangențe cu o imensă sens a lucrat și Bitzan.

Pornite de la manierele de conținutul textului) borare de la pagina des aspectul pur plastic al a gerea unui pseudo-scri amintesc de documente ri în urme gestuale de ilustrații și colaje a crea pagini împăturite sau a dimensiune, cu conținut desenelor-pagini ale lui folosite, rămân într-o bibliotecă personală.

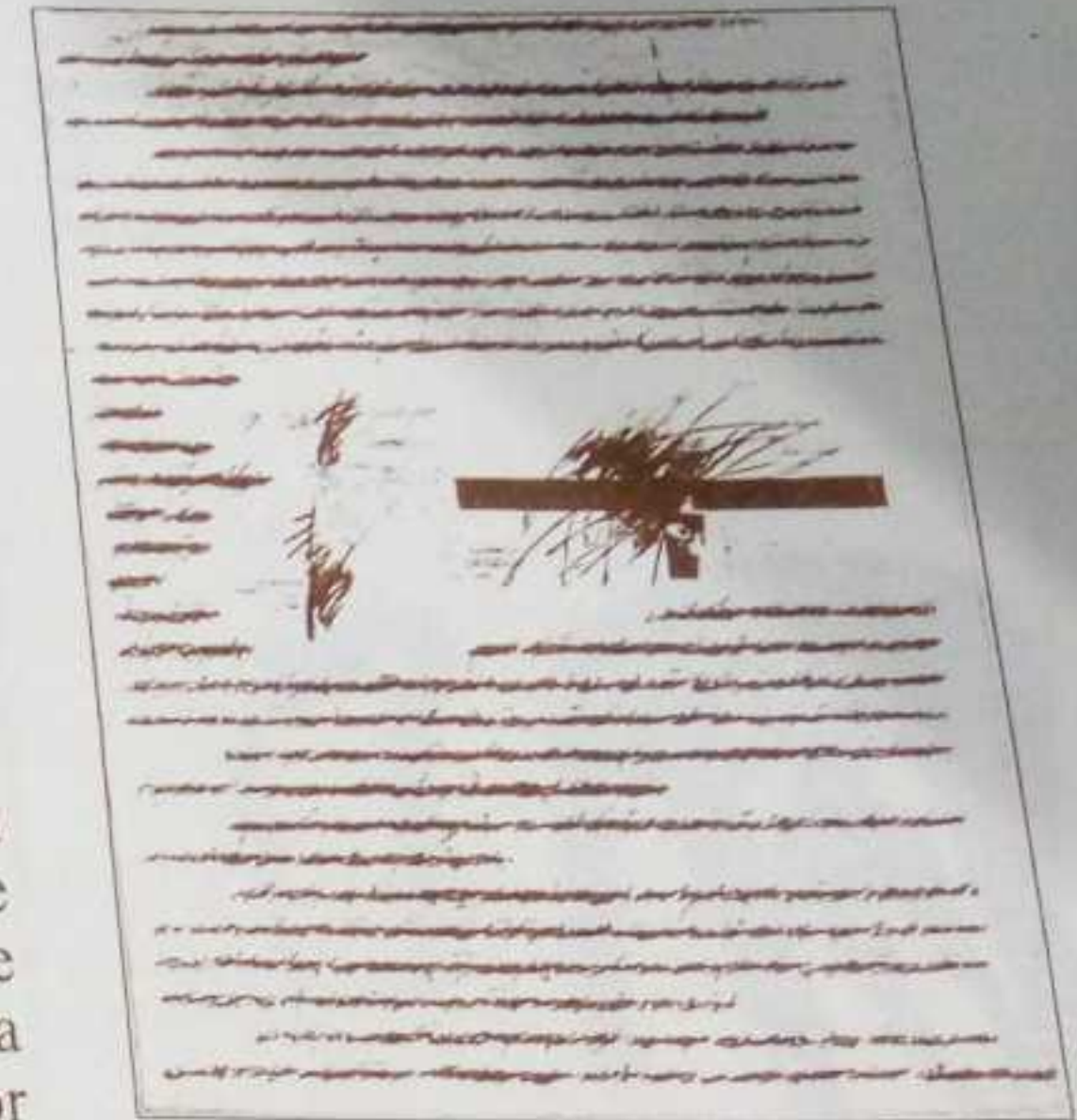
ARTA – VIAȚA – A

JOSEPH BEUYS.

„Omul cu pălăria de f... reprezentant al artei mod... german cel mai importan... Desenul său aparține... la mijloace meșteșugărești... de a folosi forța interioară... teză expresivă, de a face... în antiteză cu studiul natu... „Pentru mine desenul... sculpturi ce avea la încep... apoi să fie exprimată în... corespunde cel mai bine in... exprima toate posibilitățile... făcută numai pentru sine. D... o vorbire ușor de înțeles, c... speculativ. În desenele sal... psihologie, cristalografie, c... nite cu ceea ce e de neconce... și iraționalitate, cu elemente... înțelepciuni Zen, ce răspund... xale. (79)

Dacă dadaistii și suprarealiștii au subordonat compoziției imaginii literele și cuvintele scrise, artiștii informalului au considerat scrisul ca motiv de mișcare, ca expresie a unei urme personale care a dus la o schimbare a sensului gândire – reflectarea ei în scris, la o scriere ce are din ce în ce mai multe tangențe cu o imagine artistică și care declanșează o gândire. În acest sens a lucrat și Bitzan, în pseudo-scrierile și pseudo-documentelor sale.

Pornite de la manuscrisele Evului Mediu ce erau (făcându-se abstracție de conținutul textului) arte facte manuale, el a refăcut tot procesul de elaborare de la pagina desenată la legătura cărții, menținând și accentuând doar aspectul pur plastic al acestora. Înlocuind rândurile scrise cu linii, sau ștergerea unui pseudo-scris cu linii groase de grafit, inventând caligrafii ce amintesc de documente vechi sau scrisori, caligrafii ce se transformă uneori în urme gestuale de creion sau cerneală sau pete de tuș, asociindu-le cu ilustrații și colaje a creat pagini de mare frumusețe. Deși a uzitat adesea de pagini împăturite sau a desenat hărți geografice fantastice, de mai mare dimensiune, cu continente-personaje ce compun suprafețele, majoritatea desenelor-pagini ale lui Bitzan, întregite și de frumusețea tactilă a hârtiilor folosite, rămân într-o dimensiune intimă, ca giuvaeruri rare într-un raft de bibliotecă personală.



Bitzan
Manuscris
Cerneală, creion, colaj pe hârtie. 42/30 cm.

ARTA – VIAȚA – ARTA.

JOSEPH BEUYS.

„Omul cu pălăria de fetru“ pe plan european, poate cel mai controversat reprezentant al artei moderne în a doua parte a sec. XX, este sigur artistul german cel mai important ce s-a impus după al doilea război mondial.

Desenul său aparține nordului european prin subscrierea sa la discreție, la mijloace meșteșugărești simple prin care se pătrunde în interiorul formei, de a folosi forța interioară a acesteia, pentru a da naștere unei imagini de sinteză expresivă, de a face invizibilul, vizibil. Este un punct de vedere ce stă în antiteză cu studiul naturii de pe o platformă clasică.

„Pentru mine desenul devenea o premiză pentru întruchiparea unei sculpturi ce avea la început o formă interioară în gândire și cunoaștere ca apoi să fie exprimată în matricea formei materiale.“ Desenul cu creionul corespunde cel mai bine imboldului de cercetare a formelor și cu el se pot exprima toate posibilitățile. A pornit mai întâi ca o exteriorizare a gândirii făcută numai pentru sine. Desenele sunt simple, se pot recepționa imediat ca o vorbire ușor de înțeles, cu o legătură între substanța materială și gândul speculativ. În desenele sale apar ecouri din zoologie, botanică, anatomie, psihologie, cristalografie, chimie, fizică și electricitate. Ele sunt însă împlinite cu ceea ce e de neconceput în domeniul științific – cu elemente de magie și iraționalitate, cu elemente de șamanism, vrăjitorii cinegetice, totemizări și înțelepciuni Zen, ce răspund întrebărilor prin întrebări sau parabole paradoxale. (79)

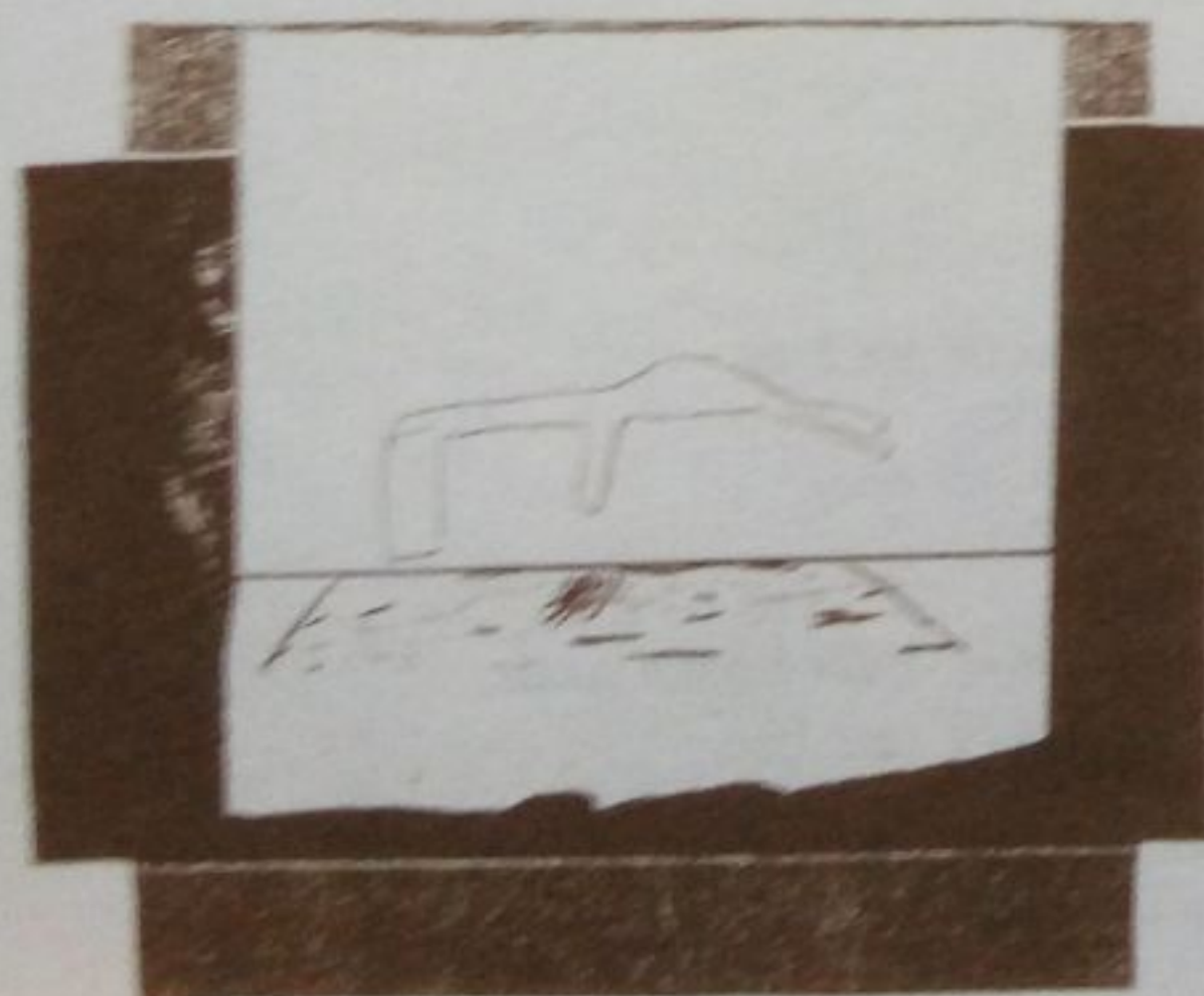
79) Van der Grinten, Franz
Joseph si Hans
Texte zu Joseph Beuys
1961-1987
Catalog
Joseph Beuys – Frühe Arbeiten aus der
Sammlung
van der Grinten
Ed. Du Mont, Köln, 1987,
p. 242-260

Beuys
Aparatul unei ursitoare
1957
Cerneală pe hârtie.
14,9/13 cm.



(80) Joseph Beuys Natur -
Materie - Form
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf, 1991-1992, p. 23.

Beuys
Citr., 1954
Colaj, creion, creion colorat
18/21 cm.



Tematica desenelor sale poate fi clasificată în:

- Nudul feminin
- Figuri de animale.
- Desene mitico-cosmice.
- Partituri de acțiuni.
- Scheme explicative.

„Desenele mele formează pentru mine un fel de rezervor din care pot obține impulsuri importante. O rezervă nebănuită de energie, comparabilă cu o baterie“. (80) Cu creionul, penița sau cu pensula se produce un dialog cu suportul hârtiei. Cu creionul forma este schițată, apoi corectată și iar îmbogățită. Creionul colorat produce o a doua variantă la prima formă. Penița, pixul cu bilă, pensula și culoarea adaugă formelor substanță ca în desenele lui Rodin. Folosirea bronzului auriu și argintiu conferă figurilor deja materialitatea unor sculpturi. Folosește cu plăcere brunul roșcat, dar și culorile verde, gri sau negru.

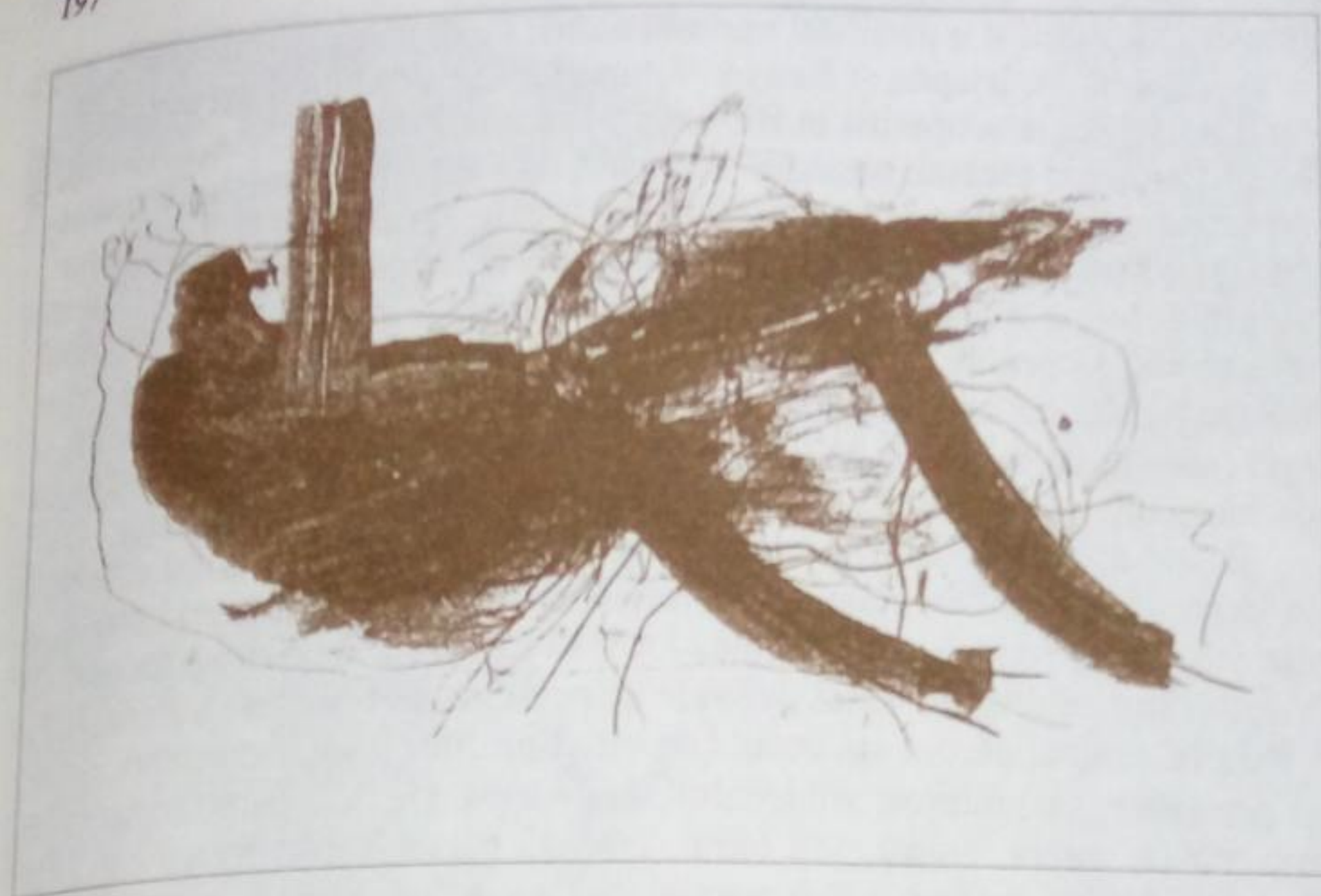
Acuarela, gua-
șini de grăsime p
Beuys. Apar de a
diverse structuri.

desenării sunt inte
hârtie, creează ef
Planșeta uzată de
ie în diverse zone
calitățile în primul
manual (de multe c
maculatură.) Folo
(A4) liniată sau ca
Marginile sunt drep
din coli mai mari)

Atracția pentru h
de pe reversul lor ca
te de Beuys cu niște

Formele și figur
riale, creează spațial
Acțiunile l-au co
participă cu adevăra
scheme explicative și
reprezentările grafice
adresate spectatorilor

ca o reprezentare plas
Apărut în 1975
Stuttgart



Acuarela, gușa, baițuri sau chiar culorile de ulei a căror pete lasă margini de grăsime pe suportul de hârtie sunt materiale frecvente în desenele lui Beuys. Apar de asemenea materiale colate – fașe, leocoplasturi și hârtii de diverse structuri. Ștersături, murdăriri și alte accidente ivite în procesul desenării sunt integrate și păstrate. Ondulațiile produse de apa acuarelei pe hârtie, creează efecte de relief, încorporate și ele în formele desenului. Planșeta uzată de desen îi furnizează structuri pe care prin frotaj le distribuie în diverse zone ale desenului. Ca suport sunt folosite hârtii de toate calitățile în primul rând cea de maculatură, dar și hârtii fine, unele fabricate manual (de multe ori în colaje, hârtiile fine devin suport pentru fragmente de maculatură.) Folosea des hârtii tipărite, scrise, șampilate, hârtie de scris (A4) liniată sau caroiată, ruptă de corsajul blocului și al prinderii cu spirală. Marginile sunt drepte (tăiate) sau rupte, (rupea bucăți mai ușor manevrabile din coli mai mari) chiar și urmele împăturirilor erau păstrate și exploatate.

Atracția pentru hârtii deja folosite sau prin care răzbăteau scrieri sau pete de pe reversul lor ca niște palimpseste și desenele noi pe ele, erau comparate de Beuys cu niște „discursuri într-un mediu zgomotos”.

Formele și figurile diverse, deseori suprapuse sau reluate cu alte materiale, creează spațialitate o extindere de la bi- la tridimensional.

Acțiunile l-au condus la conceptul extins (lărgit) al plasticii. Desenul participă cu adevărate partituri fie la strategia desfășurării acțiunii sau ca scheme explicative și vizualizarea unor idei (pe table școlare). Schemele sau reprezentările grafice ale unor idei, aveau menirea unei comunicări vizuale adresate spectatorilor acțiunilor sale. Ele au rămas ca relicve ale acțiunilor, ca o reprezentare plastică a acestora.

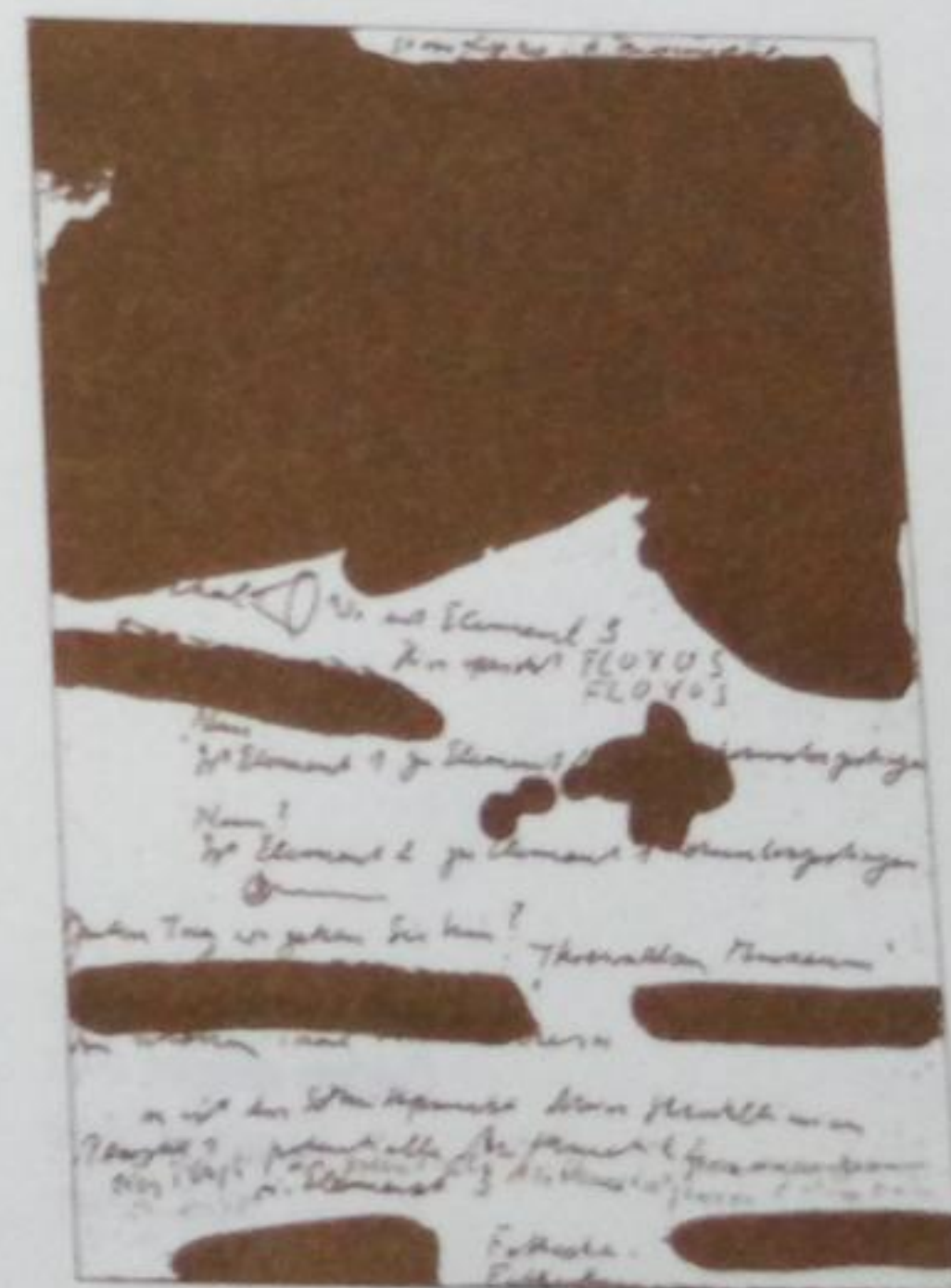
Apărut în 1975 sub forma unui caiet de schițe editat de Manus Presse din Stuttgart, sub titlul „Desene la Codices Madrid de Leonardo da Vinci”,



Beuys
Masă rezultată prin descărcare 1961
Creion, culoare de ulei pe hârtie. 22,4/33,3 cm.

Femeie animal 1962
Creion, culoare de ulei pe hârtie. 36,5/44,5 cm.

Aici vorbește Fluxus
Culoare de ulei, cerneală și creion pe hârtie. 29,5/21 cm.





Beuys
Pagină din „Codices Madrid”
1975
21,4/13,8 cm.

81) Rebel Ernst
Albrecht Dürer
Orbis Verlag, München, 1999,
p. 466.

Janssen
Contes cînilor, 1967
Creion pe hîrtie
32/22,7 cm.

Beuys și-a publicat o parte din imensul număr de desene realizate între 1974 și 1975 în Italia, Irlanda și Kenya. Volumul a fost denumit după evenimentul din 1965 al descoperirii în Biblioteca Națională din Madrid a două codice de Leonardo crezute pierdute. Formatul este aproape de mărimea codicelor leonardești, forma exterioară este cea a unui caiet școlar cu coperti tari, cum se folosește în S.U.A. Prin aceasta, autorul implicat direct în alcătuirea volumului voia o aluzie la orientarea pedagogică a gândirii sale, pregnantă în acei ani. Desenele lui Beuys nu au nici o legătură cu conținutul codicelor lui Leonardo, nu este nici expresia dragostei față de Renașterea italiană și nici intenția de a-l imita pe titanul italian. Poate fi un omagiu al metodelor de lucru ale lui Leonardo – desenul ca proces și atelierul ca laborator.

Beuys așează în centrul muncii sale viața creatoare. Arta, după el, trebuie să se „lărgească” în viață. Toate forțele creatoare dispersate prin însingurare, trebuie să redescopere unitatea lor și să salveze de la distrugerea globală viața și spiritualitatea. Totul depinde de perceperea de unitate a elementelor vitale în centrul cărora stă omul (nu omul profitor și agresor asupra naturii și semenilor săi) iubitor, vindecător, omul artist. Cu materiale simple: grăsimi, pîslă, miere, cupru, sau lemn, creează parabole plastice cu care, fără aportul cărților și al educației muzeale, vroia să facă înțelese misterele vieții. Parabolele și plasticul produc în multe cazuri apropiere între gândire și simțire. Pentru că esteticul este cel care poate produce astfel de apropiere – el trebuie să preia rolul conducător în marele proces al împăcării. După Beuys noi trebuie să sperăm în acest proces, el fiind singurul care promite un viitor uman, încă o renaștere fundamentală a umanului, între natură și societate (81).



ARTĂ DUPĂ ARTĂ -

HORST JANSSEN

Suntem obișnuiți ca opera Janssen desenul este opera după terminarea studiilor, abstracționismului. Într-un cu, prin tematicile sale structurate mișcări noi figurative, nu ca un apărător al naturii. Peisajele sale sunt naturale se face cu alți ochi.

A readus schița rapidă practică artistică. Este mai creative. Copiile realitate sfârșesc prin a de-



ARTĂ DUPĂ ARTĂ – COPIA ȘI VARIAȚIUNEA

HORST JANSSEN

Suntem obișnuiți ca opera unui plastician să fie întregită prin desen. La Janssen desenul este opera principală, gravura o întregește. Din tinerețe, după terminarea studiilor, nu a aderat la torentul pe atunci totalitar al abstracționismului. Într-un front comun cu alți prieteni artiști din generația sa, prin tematicile sale structurate în jurul figurii umane, Janssen se situa în fruntea mișcării noii figurații. Prin suitele de peisaje, Janssen era singur contra timpului. Privește și înregistrează peisajul nu ca un conceptualist ecologic, nu ca un apărător al naturii ci ca un redescoperitor al unor frumuseți uitate. Peisajele sale sunt niște invitații la plimbări în natură iar privirea naturii se face cu alți ochi.

A readus schița rapidă prin seria adunată în „Carnevale di Venezia” din nou în practica artistică. Este de asemenea maestrul de necontestat al reproducerii creative. Copiile realizate de-a lungul întregii sale activități, după mari maeștrii din diverse epoci și culturi sunt aluzii, citate, variațiuni care toate sfârșesc prin a deveni „Jansseni”. Copia pentru Janssen este aceeași cu



Janssen
Personaj în maniera lui Callot
și un purtător de făclie, 1975,
Creion și creion colorat,
49/36 cm.

Nimic nu se desparte de tot
sau Disparata Desordenado
după Goya, 1972,
Creion și creion colorat,
31/20 cm.



Janssen
Autoportret după Goya, 1971,
 Creion și creion colorat,
 42/33 cm.

82) Blessin Stefan
 Horst Janssen
 Ed. B. S. Lilo,
 Hamburg, 1984,
 p. 447.

83) Ibidem p. 480-482.



desenul după natură sub dictatul obiectelor, este ca „o furișare într-un scris străin” (82). A fost obsedat de desen. A îmbrățișat aproape toate domeniile, portret, figuri, peisaje, flori, dublat de umorist și romantic, adorator al italienilor, olandezilor, al lui Goya, Füssli și Hokusai.

A fost nemulțumit de muzeu ca instituție. Desenul în muzee este destinat sertarelor. Desenul are nevoie de public și acest public a căutat să și-l asigure prin carte. Vedeau cartea ca un produs democratic prin care se poate renunța la instituțiile muzeale, ca o răzbunare a culturii de apartament față de mistificările comerțului de artă. „Trăim în secolul unei tehnici de reproducere avansată. Astăzi putem face cărți mai bune ca oricând înainte. Dar lumea vrea originalul. Ei se agață de proprietate. Dacă voi ști exact când voi muri – sunt o serie de cancere care permit astfel de precizări – atunci voi fi la proprietarii lucrărilor mele și voi distruge originalele de pe pereții lor. Eu vreau să fiu în cărți, acesta sunt eu” (83).

REALISM – ANGAJAMENT

Renato Guttuso
 Alfred Hrdlicka
 Corneliu Baba

RENATO GUTTUSO

Guttuso este unul din cei care, în contact viu cu lumea, în ne, a creat o artă expresivă.

Desenul a însoțit pictura („Gott mit uns”, „ziile de pictură sau desene”, toate reprezentând instrumentele posibile: creionul, pastelul, folosite singure, a sporit expresia imaginii îngroșată cu tușe puternice concentrarea privirii. Persoanele sunt tipic italienești care despre Guttuso: „În t



REALISM – ANGAJAMENT SOCIAL

Renato Guttuso
Alfred Hrdlicka
Corneliu Baba

RENATO GUTTUSO

Guttuso este unul din realiștii importanți ai sec. XX. Mereu într-un contact viu cu lumea, în permanentă polemică cu tendințele artistice moderne, a creat o artă expresivă bazată pe tradiția picturii italiene.

Desenul a însoțit pictura lui Guttuso în toată desfășurarea ei, constituit în cicluri („Gott mit uns“, „Țăranii sicilienți“), în schițe și studii pentru compozițiile de pictură sau desene de sine stătătoare, ca portrete, peisaje, naturi statice, toate reprezentând o secțiune importantă din opera sa. A uzitat toate instrumentele posibile: creionul, cărbunele, penița și pensula cu tuș, acuarela, pastelul, folosite singular sau de cele mai multe ori amestecate pentru a spori expresia imaginilor desenate. Linia sa este când fină, când brutală, îngroșată cu tușe puternice de pensulă în centrele în care compoziția cere concentrarea privirii. Personajele uneori surprinse în racourciuri sau în mișcare sunt tipic italienești ca în filmele italiene neorealiste. Anna Maestri spune despre Guttuso: „În toate pânzele sale și în naturile moarte vizibil tri-



Guttuso
Desen din ciclul „Gott mit uns“,
1944,
Tuș negru și tuș colorat
peniță și laviu, 46,3/33 cm.

Studiu, 1948
Tuș, peniță și pensulă pe hârtie,
35,1/16,9 cm.

Fată cu mâinile ridicate
1957,
Cărbune și acuarelă pe hârtie, 69,6/50,3 cm.



ab dictatul obiectelor, este ca „o furișare într-un scris
edat de desen. A îmbrățișat aproape toate domeniile,
lori, dublat de umorist și romantic, adorator al itali-
Goya, Füssli și Hokusai.
muzeu ca instituție. Desenul în muzee este destinat
voie de public și acest public a căutat să și-l asigu-
ea ca un produs democratic prin care se poate
eale, ca o răzbunare a culturii de apartament față
de artă. „Trăim în secolul unei tehnici de repro-
em face cărți mai bune ca oricând înainte. Dar
agață de proprietate. Dacă voi ști exact când voi
re care permit astfel de precizări – atunci voi fi
și voi distruge originalele de pe pereții lor. Eu
nt eu” (83).



Guttuso
David și Gericault
 1959,
 Cerneluri colorate pe hârtie,
 67/50 cm.

84) Maestri Anna
 Guttuso
 Gruppo Editoriale Fabbri,
 Milano, 1992, p. 2-3.

umfătoare în căldură și luminozitate și în portrete puternice și sănătoase și în nuduri viguroase și senzuale se distinge matricea fundamentală a lui Guttuso: «sicilianitatea» sa, născută din contraste și excese, din senzualitate și tragic, de sănătate și melancolie, pe scurt din pasiune pentru viață și atracție pentru moarte.” (84).

ALFRED HRDLICKA

Desenele lui Hrdlicka nu opera sa, ci au constituit între pictura și gravura autorului. poate stabili legăturile cele încă proaspăt al vervei creat lui Hrdlicka este mare și po bază. Pe lângă marele num lucrări sub comandă, ca des în 1982, ilustrațiile la Büch tema fiului risipitor pentru succintă enumerare demon mărimea unei palme până la desenează supradimensiona Tematica desenelor sale e comentarii desenate despre desene realizate sub LSD lucrări de maestri de odini temporan cu stările sale co social, politic, istoric și tr relații. Domeniile de inter istoric și sexual dar și relig compozițiile sale.



ozitate și în portrete puternice și sănătoase și
le se distinge matricea fundamentală a lui
cută din contraste și excese, din senzualitate
colie, pe scurt din pasiune pentru viață și



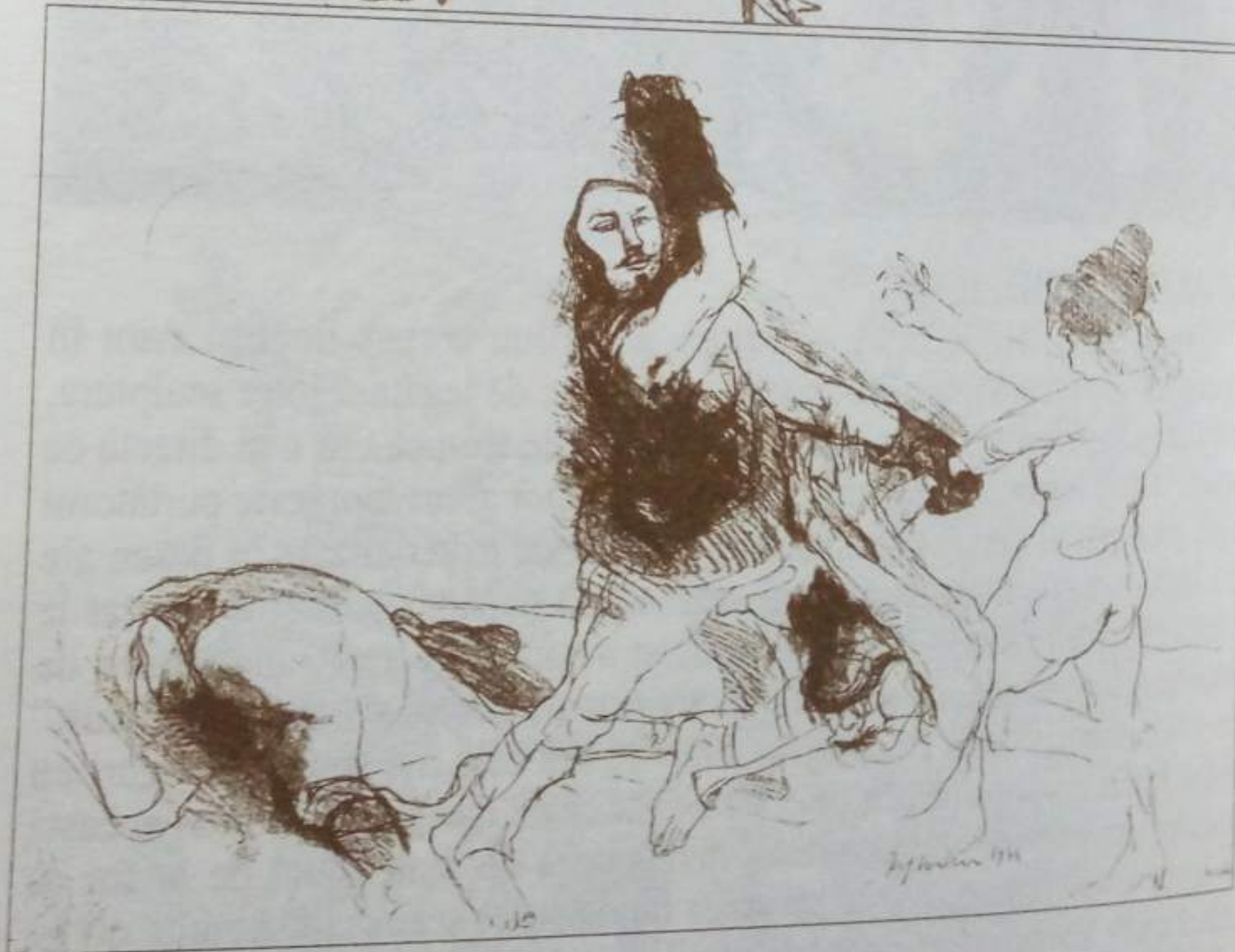
ALFRED HRDLICKA

Desenele lui Hrdlicka nu constituie numai un corpus impresionant în opera sa, ci au constituit întotdeauna și o punte de legătură între sculptura, pictura și gravura autorului. Desenul în sine este tehnica cea mai directă ce poate stabili legăturile cele mai intime între autor și privitor, este purtătorul încă proaspăt al vervei creative. Aria intereselor materializate în desen ale lui Hrdlicka este mare și poate fi segmentată după scopurile ce au stat la bază. Pe lângă marele număr de desene autonome a realizat o serie de lucrări sub comandă, ca desenele monumentale pentru spectacolul „Faust” în 1982, ilustrațiile la Büchner în 1988/89 sau cele trei desene-steaguri cu tema fiului risipitor pentru biserica *Sf. Michael* din Viena. Numai această succintă enumerare demonstrează diversitatea de dimensiuni de la foi de mărimea unei palme până la mărimea fundalurilor scenice. De multe ori își desenează supradimensionat sculpturile când acestea îi părăsesc atelierul. Tematica desenelor sale este diversă: studii de figuri (nuduri), portrete, comentarii desenate despre evenimente istorice sau despre personalități, desene realizate sub LSD și copii, mai bine zis variante actualizate după lucrări de maeștri de odinioară. Tema centrală a artei sale este omul contemporan cu stările sale corporal-sufletești, în relație cu mediul intelectual, social, politic, istoric și transformările sale permanente în cadrul acestor relații. Domeniile de interes ale lui Hrdlicka sunt îndreptate spre politic, istoric și sexual dar și religios și artistic. Autoportretul este prezent mereu în compozițiile sale.

Hrdlicka
Studiu
1966,
Creion și pastel pe hârtie,
230/250 cm.



Hrdlicka
Studiu după Gericault 1991
Bistru, cărbune, cretă, pastel și sanguină pe hârtie.
153/103 cm.



Desen sub LSD
1970
Cărbune, tuș, laviu pe hârtie, 48/63 cm.

Dresor, 1974
Creion și creion colorat
pe hârtie, 57/77 cm.

În desene la prima vedere surprinde marea virtuozitate tehnică nu însă de dragul tehnicii. Alegerea largă a materialelor, creioane, peniță, crete pensule, culori, tușuri, cerneluri, hârtii etc. asigură o participare a acestora la redarea expresivă a tematicii în lucru. Reprezentările sale umane (peisajul și natura statică lipsesc) demonstrează temeinice cunoștințe anatomice și psihice adâncite și în opera sa sculpturală. Desenele sale au un caracter de schiță, par a fi așternute în grabă și neterminate. Acest aspect rezultă din rapiditatea cu care desenează Hrdlicka pentru surprinderea unei stări sau a unui eveniment. De aici și ductul plin de temperament al instrumentului folosit cu care parcă vrea



să acompanieze temporal e măsură creată conștient. Asocieri de figuri în favoarea alteia, suprapuneri ale acestora, fac ca și privitorul să se simtă în mijlocul lor. Culoarea și hârtiile tonale sunt alese în funcție de tematicile reprezentate. Arta lui Hrdlicka este centrul se găsește omul, parțial în unele modalități de mai bună

CORNELIU BABA

„Drumul meu a rămas mereu același al uceniciei ce am avut și atragându-mă de marile clasice ai picturii, mai târziu prin anii '30-'40, m-am îndreptat spre german care, cu tot mesajul său, mi-a respingătoare nu m-au atins niciodată. Viziunea și stilul le puternice rămase din anii când de câteva mari drame ale picturii umbră-lumină rembrandtian, m-au lăsat a transei lui Van Gogh, în Tonitza și, în sfârșit, echilibrul acestora m-au ajutat și mă ajută și azi” (86).

Pictura și desenul au fost pașii inițiali ai artistului. Ca desenator s-a făcut cunoscut prin seria realizată în 1974-1975, prima serie realizată în tehnica desenului și respinsă de culturile



Hrdlicka
Prizonier, 1991
Bistru, cretă și pastel pe
hârtie 103/153 cm.

85) Alfred Hrdlicka
Zeichnungen
Ed. Harenberg, Dortmund
1994 p. 15-23.

86) Corneliu Baba
Rev. Arta nr. 11 1986, p. 4

87) Drăguț Vasile
Corneliu Baba un pictor al omului
Revista Arta Nr.8 /1982, p. 2

Baba
Pagină de caiet
„Regele nebun” 1987
Ceracolor 29/22cm.

să acompanieze temporal evenimentul. Spontaneitatea este în cea mai mare măsură creată conștient. Asociațiile ce apar în timpul desenării, părăsirea unei figuri în favoarea alteia, suprapuneri și îngrămădiri de personaje, fragmente ale acestora, fac ca și privitorul să participe la demersul de gândire al artistului. Culoarea și hârtiile tonate participă și ele la creșterea expresivă a subiectelor reprezentate. Arta lui Hrdlicka urmând tradiția artei realiste în al cărei centru se găsește omul, participă în continuare la o posibilă explicare și a unor modalități de mai bună înțelegere a acestuia (85).

CORNELIU BABA

„Drumul meu a rămas mereu rectiliniu, poate datorită caracterului auster al uceniciei ce am avut și atmosfera unei biblioteci paterne redusă la albumele marilor clasici ai picturii, cu reproducerile vremii în alb-negru. Mai târziu prin anii '30-'40, m-am întâlnit dincolo de munți cu expresionismul german care, cu tot mesajul său social-protestatar, nu a influențat cu nimic pictura mea. Viziunea și stilul de o banalitate și o picturalitate ostentativ respingătoare nu m-au atins nici atunci, nici mai târziu. În schimb afinitățile puternice rămase din anii copilăriei și adolescenței până azi, sunt legate de câteva mari drame ale picturii: delirul extatic al lui El Greco, conflictul umbră-lumină rembrandtian, monștri și coșmarele goyești, luciditatea insolită a transei lui Van Gogh, lumina interioară a pânzelor lui Luchian și Tonitza și, în sfârșit, echilibrul compozițional pe asimetrii la Petrașcu. Toate acestea m-au ajutat și mă ajută încă să mă izolez lângă Sfinții mari ai picturii” (86).

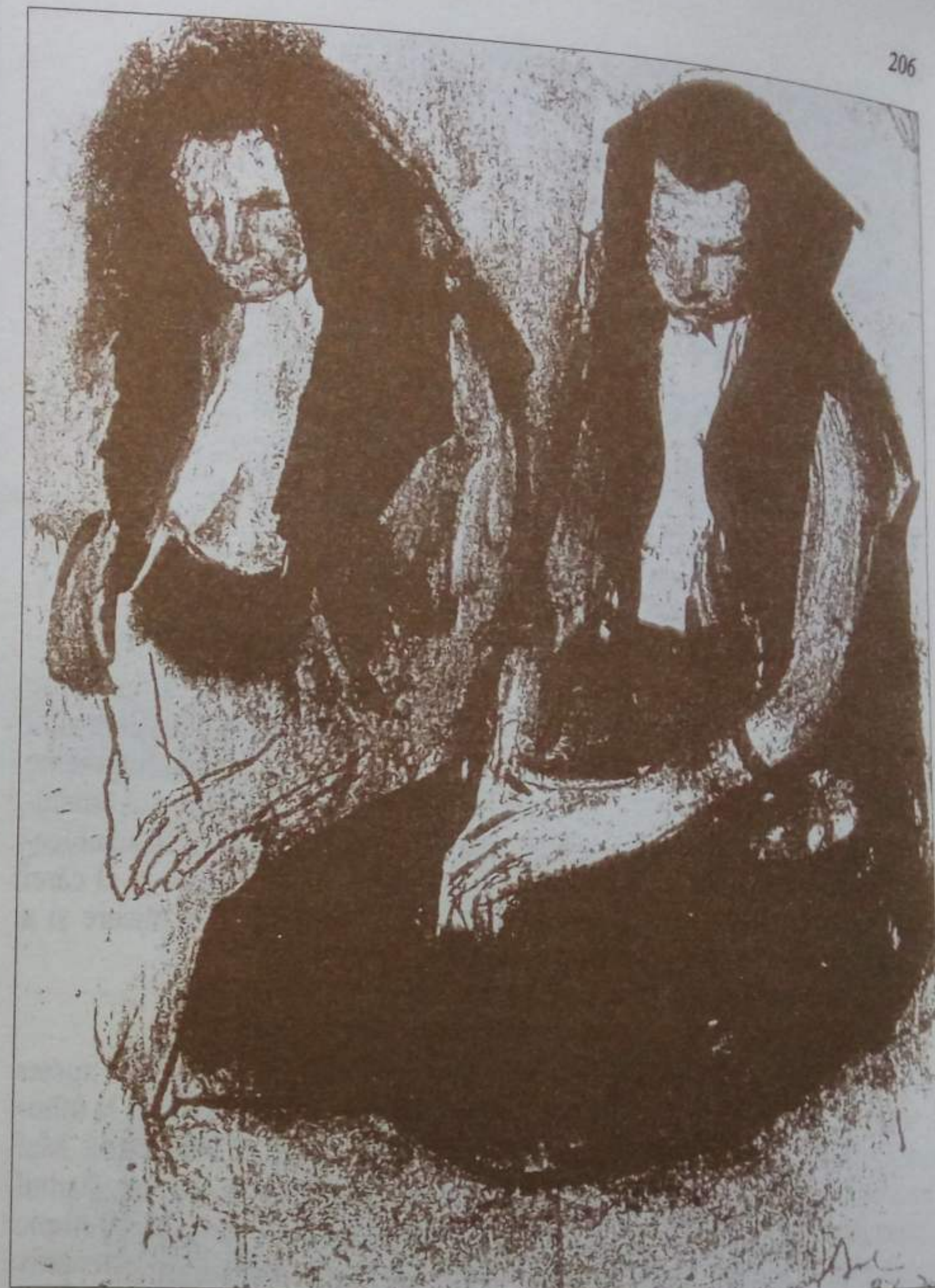
Pictura și desenul au fost pasiunile sale de-alungul întregii sale vieți. În jurul picturilor sale se nășteau întotdeauna „constelații de schițe însoțitoare” (87). Ca desenator s-a făcut cunoscut cu ilustrațiile pentru „Mitrea Cocor” de Sadoveanu, prima serie realizată în schab-papier a fost criticată ca formalistă și respinsă de culturnicii vremii. Toate compozițiile, portretele și nudurile sale

133





Baba
Pagină de caiet „Regele nebun”
1987
Peniță, acuarelă creion colorat
29/22cm.



Baba
Studiu pentru „Pământul”
1977
Sanguină, tuș, laviu, guașă albă
43/32,5 cm.

sunt reflectate în desene. Schițe cu figuri expresive realizate într-o tehnică mixtă cu pastel, cărbune, acuarelă, tuș, guașă și chiar intervenții de culori de ulei, amintesc de Rembrandt și Goya. Jurnalele sale scrise, completate cu desene, sunt mărturii ale vremii trăite și concentrarea grafică asupra temelor ce au constituit căutările sale artistice („Spaima”, „Regele nebun”).

„Sunt cel mai în măsură să cunosc viața intimă a fiecărui tablou al meu în care sunt îngropate sub straturile de culoare atâtea visuri, atâtea bucurii, atâtea îndoieli și tristeți. Port în mine viciul portretului. De când mă știu mi-a plăcut să descopăr cu paleta în mână caracterele picturale ale personajelor, ale obiectelor, ale atmosferei însăși. Singurătatea halourilor ce înconjură figurația pe pânză fiind pentru mine tot atât de greu de realizat ca și un portret propriu-zis” (88).

SUPRARE

Hans Bellin
Vasile Kazar
Pierre Klos
Dado
Octav Grig

HANS BEL

În ciuda con
Man Ray, Tang
mai precis dup
Obsesiile erotice
firul Ariadnei, r
Wieland Sch

structiv inginer
Hochschule din
strucția „Păpuși
melor echilibrul
Multiplicarea fo
construcția ei se
plasate în spații
desenată a unui
care se desfășoară
creionul în care l
foaie, măresc vra
este mereu dubla
nin ce se comple
raționaliste, strâm
tică în necesarul e

VASILE KAZ

Pentru majorita
lor. Pentru Kazar c
toare. Sporadice re
carierei sau gravare
desenată. Arhaicul
acuarelă între și pe
desenului său. Ma
începând din 1968
„vedeniile” sale alc
arhitectură maramu
fe, unde șarpele, pes
cu notații sintetice,
arătări. Toată defilar
meditații asupra vieții

Hans Bellmer
Vasile Kazar
Pierre Klossowski
Dado
Octav Grigorescu

HANS BELLMER

În ciuda contactelor sale la Paris cu suprarealiștii și a prieteniei cu Ernst, Man Ray, Tanguy și Eluard, Bellmer cunoaște consacrarea abia după 1945, mai precis după participarea sa la marea expoziție suprarealistă din 1947. Obsesiile erotice între veghe și somn, rătăcirii în labirinturi fantastice fără firul Ariadnei, marchează opera sa (89).

Wieland Schmied vede două componente în opera lui Bellmer. Una constructiv inginerească (sub insistențele tatălui începuse studii la Technische Hochschule din Berlin, întrerupte apoi) exteriorizată în conceptul și construcția „Păpușii” care este un fetiș erotic și a textului scris asupra problemelor echilibrului acesteia. A doua componentă sunt obsesiile sale erotice. Multiplicarea formelor păpușii, posibilități diverse de asamblare oferite de construcția ei se reflectă și în desenele sale cu nuduri feminine recompuse, plasate în spații kafkiene și care în aspectul lor exterior se înrudesesc cu opera desenată a unui Altdorfer, Baldung Grien, Dürer sau Graf. Hârtia tonată pe creionul în care luminarea cu alb de guașă rotunjește perlele ce se resfiră pe foaie, măresc vraja și misterul ce emană din desene. La Bellmer lumea reală este mereu dublată de o lume virtuală, de un dualism între masculin și feminin ce se completează reciproc. Erosul este o răzvrătire contra unei lumi raționaliste, strâmtorată de preconcepții și interziceri, în care experiența erotică în necesarul ei devine un ventil al adevărului (90).

VASILE KAZAR

Pentru majoritatea artiștilor moderni desenul este una dintre fațetele operei lor. Pentru Kazar desenul a fost preocuparea centrală a întregii sale vieți creatoare. Sporadice recurgeri la gravura în lemn sau linoleum de la începuturile carierei sau gravarea metalului în ultimii ani ai creației vin să întregască opera desenată. Arhaicul calamus, penița și pensula cu care așternea subtile tonuri de acuarelă între și peste figurile desenate cu penița au constituit instrumentele desenului său. Maramureșul natal sau Curtea Veche unde își avea atelierul începând din 1968 sunt sursele universului său imagistic de unde au izvorât „vedeniile” sale alcătuite din asamblări de ustensile țărănești cu fragmente de arhitectură maramureșeană, obiecte de ritual țărănesc și metamorfoze zoomorfe, unde șarpele, peștele, pasărea și câinele au un rol important. Sunt surprinse cu notații sintetice, uneori neterminate, ca înregistrări fulgerătoare ale unor arătări. Toată defilarea acestor „arătării” pe foile desenelor sale se constituie în meditații asupra vieții și morții (91).



Bellmer
Desen
1956
Creion și guașă pe hârtie
36/48 cm.

89) Walther Ingo
Kunst des 20. Jahrhunderts
Ed. Taschen Köln 2000
p. 157.

90) Schmied Wieland
200 Jahre phantastische Malerei
Rembrandt Verlag Berlin
1973 p. 302-306.



Kazar
Embleme posibile, 1977
Tuș pe hârtie,
65/52 cm.



Kazar
Zori fără coviltir, 1970
Tuș pe hârtie,
67/56,2 cm.

91) Bușneag Olga
Vasile Kazar
Revista Arta, Nr. 4/1984
p. 14

Compozițiile se desfășoară în registre etajate sau în organizare liberă, ce pare uneori o necontrolare a elementelor; pare doar, căci repartizarea accentelor, sublinierea centrului de interes prin accentuarea liniilor sau a petelor colorate de acuarelă, sensuri de linii ce alcătuiesc un circuit spre o anumită figură, proporționarea elementelor chiar și repartitia față de un ax în simetrie, vădesc profunde cunoștințe de compoziție și de organizarea suprafeței, știință pe care cu generozitate a transmis-o și nenumăraților săi studenți. Linia trasată de mână sensibilă este de o maleabilitate și o putere de expresie fără seamăn. Când abia șoptită cu întreruperi și cu acompaniament de ușoare hașuri și virgulițe, când puternică trasată cu toată forța. Frumoase sunt și griurile de linii sau pete obținute în desenele cu trestia, când tușul din vârful ei este deja consumat iar liniile sunt trasate cu vârful sec. Foaia de hârtie participă prin golurile rămase între forme, apropiindu-le sau respingându-le, creând pauze între elementele discursului plastic sau oferă spațiul care proporționează figurile.

Kazar a spus: „Pagina albă este zis o pagină, ea a dispar figurile. A ției, dar și al dis niște lucruri care fac vizibil ceea ce melor realității.”

PIERRE KLOPP

Este fratele m artistic. A ales sc filosofice și litera

În timpul ocu dictini, ce va fi re traduceri din germ romane (trilogia , resul pentru desen anii '60. În ultima desenului (continuu „Nudu” din 1967)

Desenele sale târziu cu creioane sale. Personajul fe sa) este pusă în div





...e desfășoară în registre etajate sau în organizare liberă, ce
controlare a elementelor; pare doar, căci repartizarea accen-
trului de interes prin accentuarea liniilor sau a petelor
...ă, sensuri de linii ce alcătuiesc un circuit spre o anumită
...rea elementelor chiar și repartitia față de un ax în sime-
...le cunoștințe de compoziție și de organizarea suprafeței,
...generozitate a transmis-o și nenumăraților săi studenți.
...na sensibilă este de o maleabilitate și o putere de expre-
...ind abia șoptită cu întreruperi și cu acompaniament de
...gulite, când puternică trasată cu toată forța. Frumoase
...ii sau pete obținute în desenele cu trestia, când tușul din
...onsumat iar liniile sunt trasate cu vârful sec. Foaia de
...golurile rămase între forme, apropiindu-le sau
...elementele discursului plastic sau oferă

Kazar a spus într-un interviu acordat lui Theodor Redlow în 1984: „Pagina albă este pentru mine însuși spațiul și, ca atare, ea nu este propriu-zis o pagină, ea are adâncime – aș putea spune chiar un abis, în care apar sau dispar figurile. Acest spațiu alb al hârtiei este așadar un loc nu numai al apariției, dar și al dispariției imaginilor desenate; spunând dispariție mă refer la niște lucruri care s-au retras de acolo și nu mai sunt vizibile. În rest caut să fac vizibil ceea ce se ascunde dedesubtul sau în spatele sau în interiorul formelor realității.” (92).

PIERRE KLOSSOWSKI

Este fratele mai mare a lui Balthus și ambii au fost crescuți într-un mediu artistic. A ales scrisul ca mod de exprimare artistică, fiind atașat mișcărilor filosofice și literare de avangardă din Franța anilor '20.

În timpul ocupației germane, încearcă o experiență monastică la benedictini, ce va fi reflectată în primul său roman „*Vocation suspendue*”. Face traduceri din germană și latină (jurnalul lui Paul Klee), publică eseuri și romane (trilogia „*Lois de l'hospitalité*”). Această trilogie îi deschide interul pentru desen. Începe să deseneze din 1953, cu o scurtă întrerupere în anii '60. În ultima perioadă de activitate abandonează literatura în favoarea desenului (continuând totuși să scrie eseuri despre opera sa grafică sau „*Nudul*” din 1967).

Desenele sale de mari dimensiuni executate cu creionul pe hârtie, mai târziu cu creioane colorate, au o tematică erotică transpusă din romanele sale. Personajul feminin ce apare mereu în desene, Roberta (aluzie la soția sa) este pusă în diverse situații ca niște ilustrații ale unei derulări dramatur-



Instrumentele de desen ale
lui Vasile Kazar.

92) Redlow Theodor
„Cum apar arătările”
Dialog cu Vasile Kazar
Revista Arta Nr. 4/1984
p. 16.



Klossowski
Siesta 1953
Creion pe hârtie
102/72 cm.

Portretul soției scriind la mașina de scris.
1957
Creion pe hârtie
100/62 cm.

Klossowski
Roberta și colegienii
1967
Creion pe hârtie
195/140 cm.

Hermafroditul suveran
1972
Creion colorat pe hârtie
108/ 74 cm.

93) Pierre Klossowski
Ed. Différence/Centre National des
Arts plastiques
Paris 1990, p. 8- 16.

Dado
Regn vegetal, 1983
Colaj și tuș pe hârtie
65/50 cm.



gice cu secvențe ce par că se petrec pe o scenă sau sunt observate de un voyeur ascuns. Nuanțele manieriste în stilul execuției (corpuri alungite) linia și modelajul ultrasensibil și unele stângăcii în construcție dau o savoare aparte acestor desene. A realizat și o galerie de portrete desenate după Gide, Breton, Paulhan, Bataille, Butor, Balthus etc.

Deși a început să deseneze în anii '50, prima sa ieșire în public s-a întâmplat în 1967. Se declară, fără să facă vreo ierarhie, admirator al frescelor romane târzii, al măștrilor Renașterii italiene, al lui David, Ingres, Chasseriau, Courbet, Füssli, Blacke, al cromolitografiilor, cinematografului și al faptului divers ilustrat. Desenează pe hârtia prinsă pe un perete folosindu-se de o scară. Desenele, realizate cu creioane colorate cu linia lor subțire și cu trasee scurte de modelaj, reclamă o muncă îndelungată (93).

DADO (Miodrag Djuric)

Nu se poate separa opera pictată de cea desenată sau gravată a lui Dado. Când lasă să se odihnească pensula, se dedică creionului, peniței și cărbunelui cu aviditatea unui posedat. Desenele sale sunt metamorfoze anatomice ce devin bestiare. Lumea sa populată de gnomi, monștri, păsări, păpuși este văzută într-o descompunere materială ce se desfășoară pe podeaua atelierului ce se extinde în peisaje nesfârșite, în bazine fără apă, cu case în ruină în care totul e crăpat, desfigurat, fragmentat, încâlcit și amestecat. Toate acestea se transformă mereu, devenind în perioada anilor '70 un adevărat bestiar de istorie naturală a lui Buffon într-o scriere modernă.

Desenele de început în creion sau în tuș cu penița sunt încărcate din ce în ce cu trasee de creion colorat, pastel și guașă în care întregul devine mai

pictural cu o atmosferă
colaj, fragmente de
naturalist față de pă
și mai misterios. În
vură, desen și artă c

OCTAV GRIGOR

„Desenele lui O
valori plastice mob
Olga Bușneag despr

Liniile desenelor
ce parcurg trasee înc
se înnoadă, se încolă
o anumită fragilitate

„Aveam obsesia c
valoreze prin intensi
ată. Nu culcam creio
relativ egal și din ca

Expresia desenului e
scrierii fluide, propor
scheme, încrucișări de

ga structură. Apar în c



Dado
Fără titlu, 1968
Tuș pe hârtie 50/65 cm.

Dado
Desen pentru „Sf. Francisc d'Assisi”
de Olivier Messiaen, 1988
Acuarelă și guașă pe hârtie
60/40 cm.

pictural cu o atmosferă stranie peste care nu întârzie să așeze sub formă de colaj, fragmente din ilustrații anatomice, zoologice ce produc un contrast naturalist față de părțile desenate liber, făcând ca totul să devină mai profund și mai misterios. În ultimii ani activitatea sa s-a îndreptat îndeosebi spre gravură, desen și artă obiectuală (94).

OCTAV GRIGORESCU

„Desenele lui Octav Grigorescu sunt structuri liniare labirintice a căror valori plastice mobilizează privirea ori de unde le-ai contempla”, a scris Olga Bușneag despre artist prin anii '80 (95).

Liniile desenelor sale sunt ca niște fire ale Ariadnei, fire fine de mătase ce parcurg trasee înconjurând, desemnând personaje, forme, detalii care apoi se înnoadă, se încolăcesc spre a se constitui în pete rigurose organizate dar cu o anumită fragilitate pe suprafața hârtiei.

„Aveam obsesia desenului în linie (mărturisește artistul) care trebuie să valorizeze prin intensitatea ei și eventual prin aglomerarea de linii pe suprafață. Nu culcam creionul ca să obțin griuri sau tonuri de negru. Ductul era relativ egal și din cauza asta desenul părea alb și foarte abstract.” (96). Expresia desenului este de influență clasică cu o cunoaștere profundă a scrierii fluide, proporționate a canonului, întreruptă ici-colo de geometrie, scheme, încrucișări de linii, pete de laviuri vapoase ce completează întreaga structură. Apar în desene semne inscripții, o lume fantastică cuprinsă pe

94) Bosquet Alain
Dado
Ed. de la Différence Paris
1991, p. 63-87.

95) Bușneag Olga
Desenele lui Octav Grigorescu
Revista Arta, Nr. 7/1984 p. 25.

96) Coșoveanu Dorana
Octav Grigorescu
Ed. Meridiane București
1985, p. 8.

Grigorescu
Mahala în întuneric, 1967
 Tuș pe hârtie 30/30 cm.

Învolburare
 Tempera și tuș pe hârtie
 20/30 cm.



alocuri de melancolie și văluri de umbră „sfumato”. „Trebuie să am tot atâta precizie în ce vreau să fie confuz ca și în ceea ce vreau să fie limpede. Limpezimea va fi transparentă iar confuzia adâncime, gradație a obscurității.” (97). Linia desenată cu pensula subțire, modulată pe formă însoțită de pete în laviuri și acuarela ca accent sau modelaj au fost marile sale științe cu care și-a conceput desenele sale.

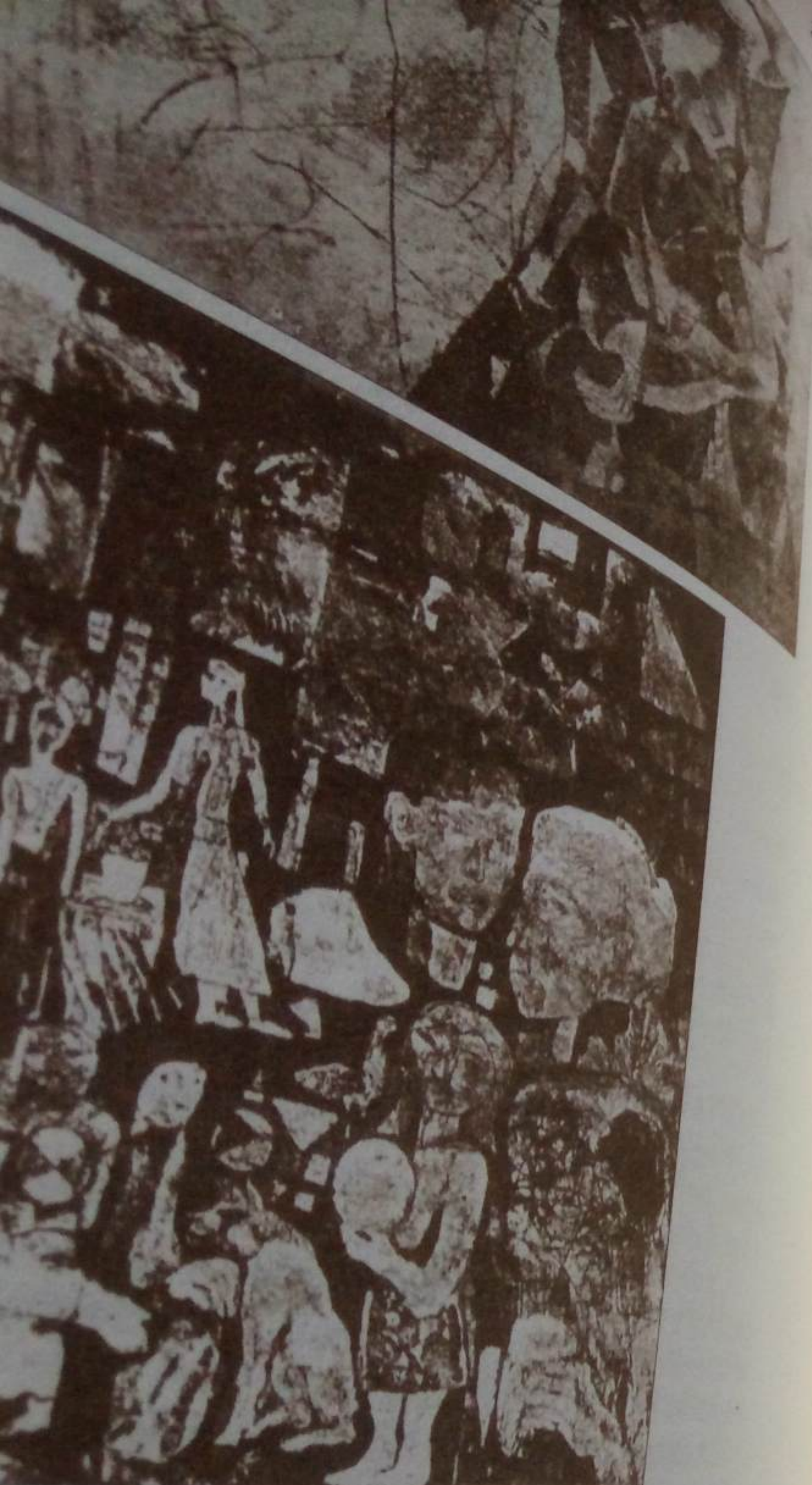
97) Ibidem p. 15.

IMAGINE UMANA

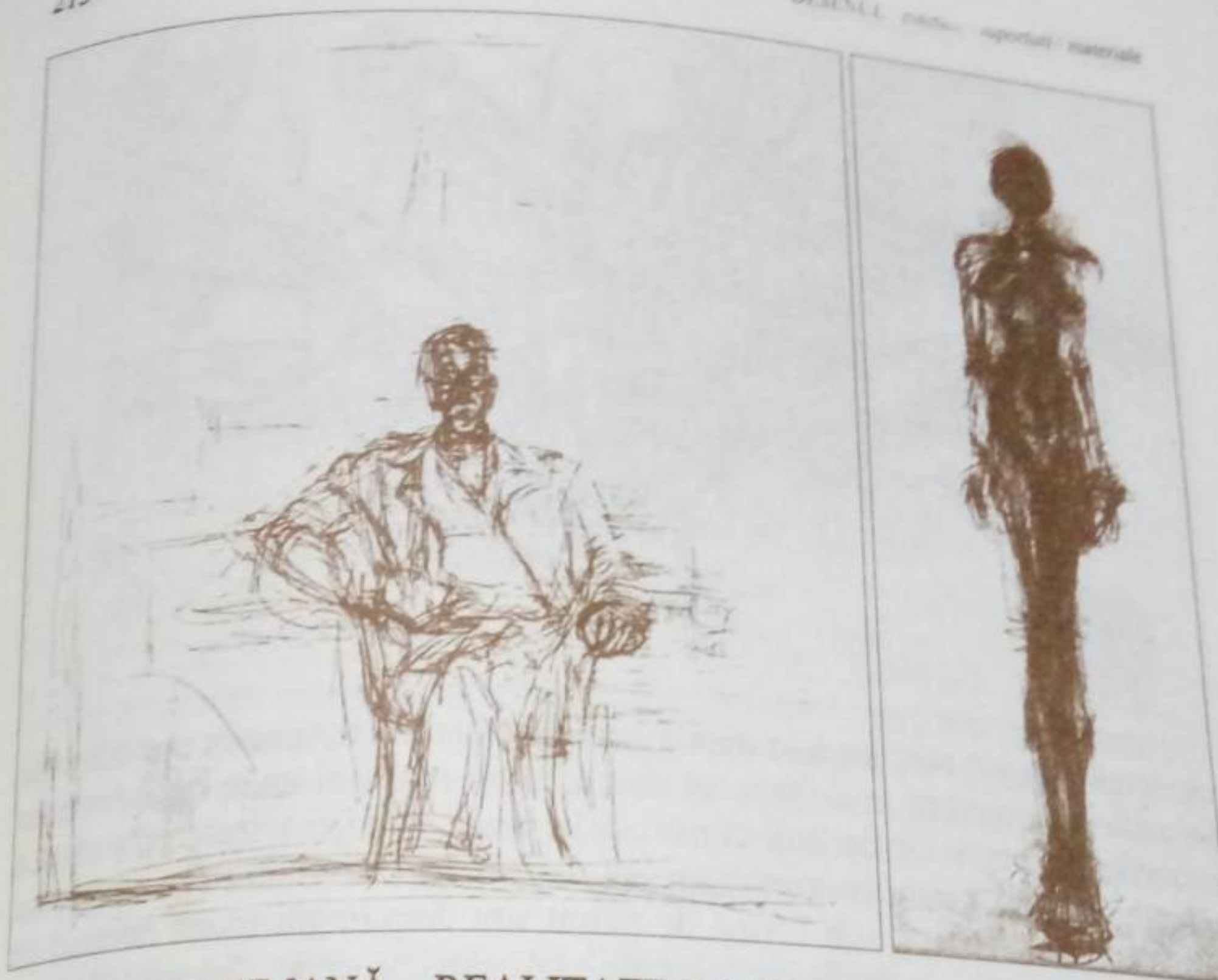
Alberto Giacometti
 Henry Moore
 David Hockney
 Ronald B. Kitay
 Arnulf Rainer
 Vladimir Velickovic
 Klaus Vogelgesang
 Valerio Adami

ALBERTO GIACOMETTI

„Ceea ce contează e c
 siv cu desenul. Dacă se s
 Giacometti practică dese
 sale de a gândi sculptura,
 avea propria lor viață auto
 Desenul îl ajută și la in
 pentru perceperea omului
 Viziunea în planuri din pri
 volumului în spațiu este pe
 asupra detaliilor din prim
 spațiu. Acesta pornește în
 paginii și se dezvoltă în



și văluri de umbră „sfumato”. „Trebuie să am tot atâtă
să fie confuz ca și în ceea ce vreau să fie limpede.
transparentă iar confuzia adâncime, gradație a obscu-
renată cu pensula subțire, modulată pe formă însoțită
rela ca accent sau modelaj au fost marile sale științe
senele sale.



Giacometti
Diego șezând lângă masă
1948
Creion pe hârtie 60/43 cm.

Nud în picioare, 1955
Creion pe hârtie
Colecția
Sainsbury Londra.

IMAGINE UMANĂ – REALITATE DEFORMARE

Alberto Giacometti
Henry Moore
David Hockney
Ronald B. Kitay
Arnulf Rainer
Vladimir Velickovic
Klaus Vogelgesang
Valerio Adami

ALBERTO GIACOMETTI

„Ceea ce contează e desenul. Este necesar de a se începe unic și exclu-
siv cu desenul. Dacă se stăpânește puțin desenul tot restul e posibil.” (98).
Giacometti practică desenul din copilărie. Va deveni una din modalitățile
sale de a gândi sculptura, dar în același timp multe dintre desenele sale vor
avea propria lor viață autonomă.

Desenul îl ajută și la investigarea proporției umane în raport cu distanța
pentru perceperea omului în realitatea sa și nu în mărimea sa naturală (99).
Viziunea în planuri din prima perioadă folosită pentru înțelegerea și redarea
volumului în spațiu este pe parcurs dezvoltată în linii căutătoare cu accente
asupra detaliilor din primul plan, tot pentru a sublinia volumul plasat în
spațiu. Acesta pornește în desenul său de obicei de la verticala din centrul
paginii și se dezvoltă în linii din ce în ce mai subțiri ce indică detalii din

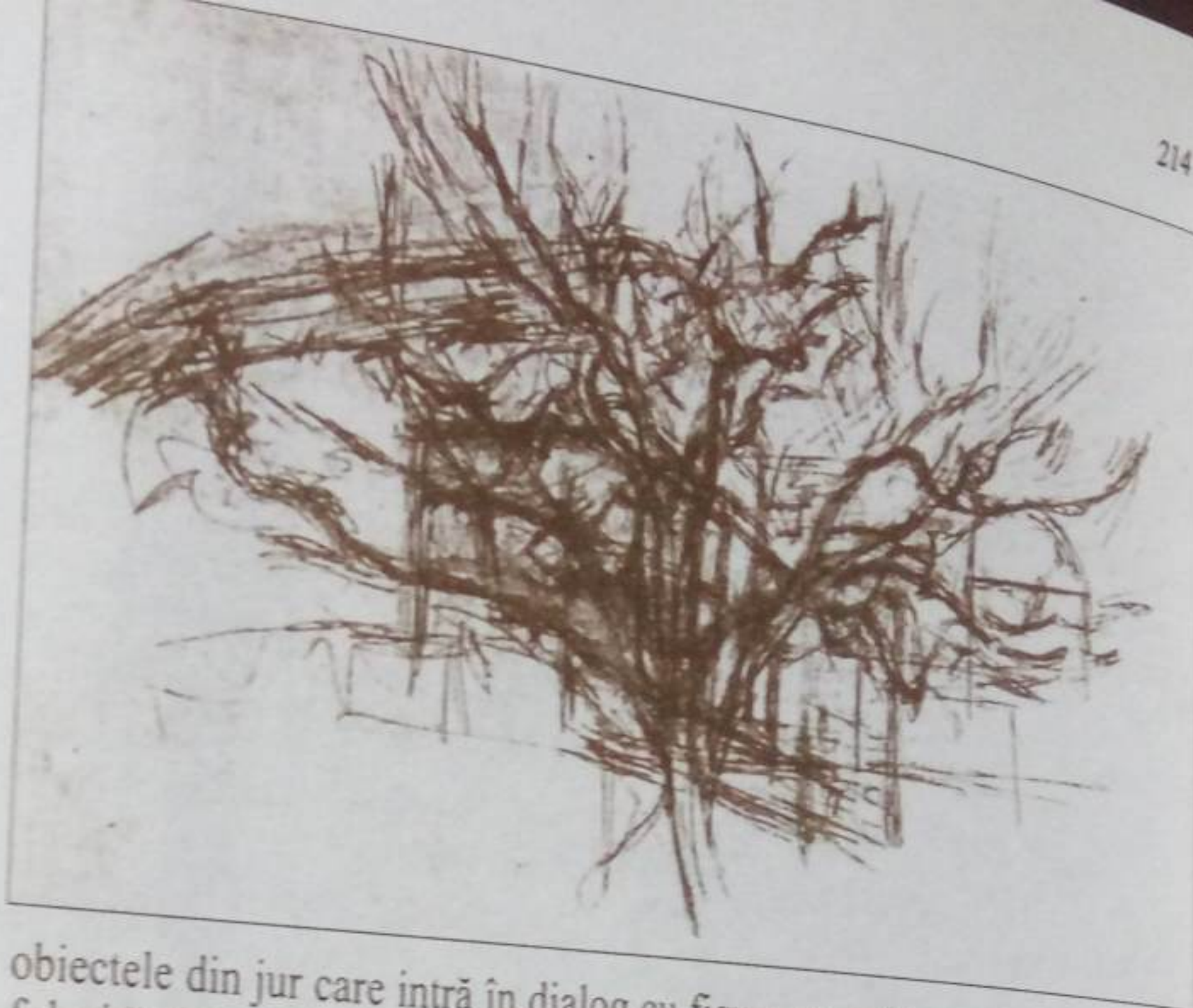
98) Premoli Francesca
Giacometti in punta di matita din Specchio,
supliment al ziarului La Stampa referitor
la expoziția de desene de
Giacometti la Centrul
Pompidou din Paris 2001.

99) Hohl Reinhold
Alberto Giacometti
Ed. Hatje Stuttgart 1987
p. 276.



Giacometti
Cap de femeie, 1964
Ulei pe pânză 50/40 cm.
Muzeul de Artă Basel.

Copac, 1950
Creion pe hârtie
35,8/50,5 cm.



214

obiectele din jur care intră în dialog cu figura centrală. Același metodă este folosită și în pictura sa de fapt tot desen, în alt material unde culoarea este subordonată rețelilor de linii constructive negre sau gri trasate cu pensula subțire. Creionul este instrumentul cel mai uzitat, iar planul foi albe este adesea redimensionat sub formă de pătrat sau dreptunghi trasat nervos, în spațiul căruia apoi se desfășoară desenul. (Același procedeu folosit și în pictură) Reinhold Hohl vede în dezvoltarea artei lui Giacometti, trei concepte ce i-au călăuzit creația:

- Opera de artă ca model vizual al realității trăite (1930-34)
- Opera de artă ca imagine a formei de dezvăluire a realității (până în 1945-46)
- Opera de artă ca metaforă a realului aparent (după 1947)

A considerat opera sa ca o încercare niciodată atinsă de a se apropia de realitatea existentă în afara artei, realizând pe de altă parte un stil final, ce s-a constituit într-o realitate autonomă, ca un dublu al realității. (100)

100) Ibidem, p.32.

HENRY MOORE

Majoritatea desenelor lui Moore, împrăștiate în zeci de caiete de schițe sau planșe separate sunt idei pentru sculpturi. Moore utiliza ca punct de plecare pe lângă corpul uman, un întreg arsenal de fragmente de oase, pietre cu forme ciudate găurite de ape și timp, bucăți de lemn aruncate la țărm de valuri, o lume de forme păstrată parcă din preistorie a cărei „morfologie ignoră linia dreaptă și planul care împart spațiul, volumul care separă plinul de gol, interior și exterior. Este deci o morfologie a liniei curbe și ondulate, a suprafeței înconjurătoare, a masei ductile și maleabile care vrea să se răspândească asemeni unei paste crescute dar care este apăsată de atmosferă și de lumina din jur. Nu este vorba de un regres de la forma umană la cea organică refuzându-se tot ce este civilizație sau istorie, ci de recuperarea unității originare a omului cu lumea, a integrității absolute a ființei.” (101).

101) Argan Giulio Carlo
Arta modernă vol. 2
Ed. Meridiane, București,
1982, p. 182.

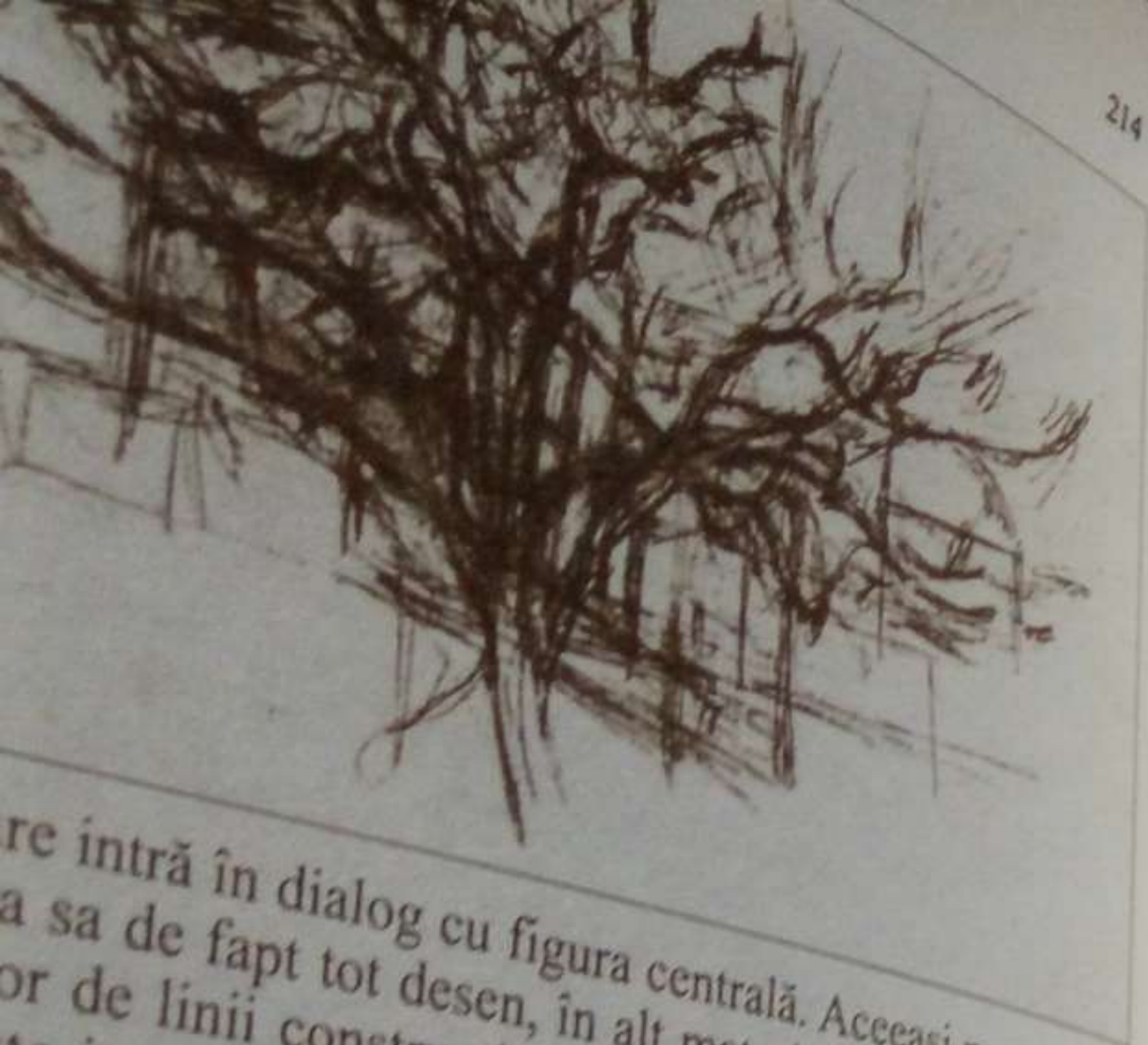
215



Ca desenator s-a remarcat din 1941, ca «war artist», ce a lucrat la Londra pe timpul bombardamentelor asupra Londrei, copii înveliți în pământului, copii înveliți în sub pături sunt redat cu o războiului” de Goya.

A folosit creioane și cretă combinată cu crete albe ceratice. Seria a fost apoi continuată din Castelfort. Desenele sunt claustrofob. Din imaginile văzute dezvoltă apoi seria figurilor cu Tehnicile combinate (creion, ceretă, cretă) plasticitate și a lor lui Moore plasticitate și a într-un spațiu oarecare, sugera





214

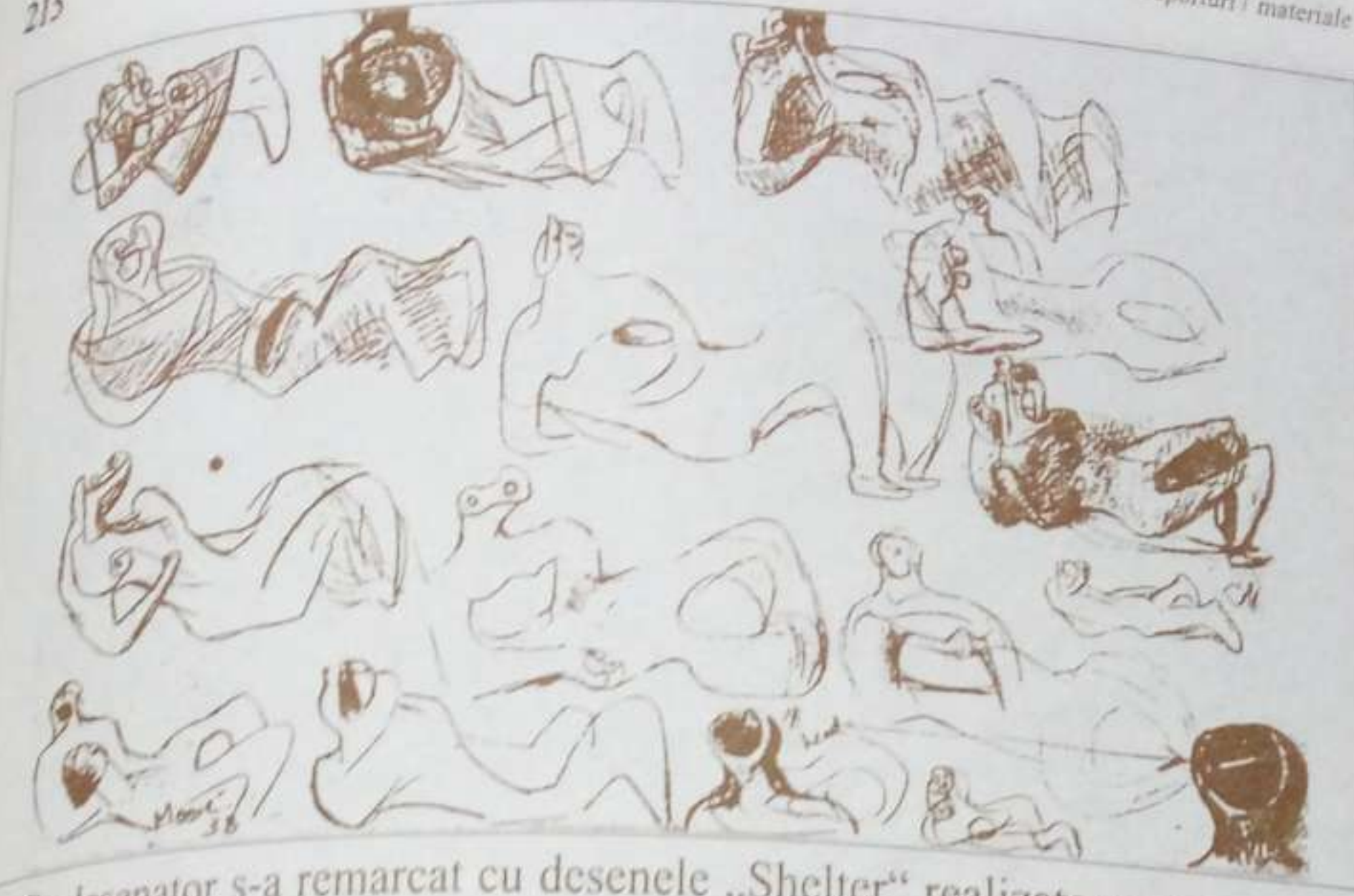
re intră în dialog cu figura centrală. Aceeași metodă este
a sa de fapt tot desen, în alt material unde culoarea este
or de linii constructive negre sau gri trasate cu pensula
te instrumentul cel mai uzitat, iar planul foii albe este
at sub formă de pătrat sau dreptunghi trasat nervos, în
e desfășoară desenul. (Același procedeu folosit și în pic-
vede în dezvoltarea artei lui Giacometti, trei concepte
ia:

model vizual al realității trăite (1930-34)
nagine a formei de dezvoltare a realității (până în 1945-46)
metaforă a realului aparent (după 1947)
sa ca o încercare niciodată atinsă de a se apropia de rea-
a artei, realizând pe de altă parte un stil final, ce s-a con-
tonomă, ca un dublu al realității. (100)

or lui Moore, împrăștiate în zeci de caiete de schițe
idei pentru sculpturi. Moore utiliza ca punct de ple-
an, un întreg arsenal de fragmente de oase, pietre cu
e ape și timp, bucăți de lemn aruncate la țărm de
e păstrată parcă din preistorie a cărei „morfologie
anul care împart spațiul, volumul care separă plinul
r. Este deci o morfologie a liniei curbe și ondulate,
re, a masei ductile și maleabile care vrea să se
ei paste crescute dar care este apăsată de atmosferă
este vorba de un regres de la forma umană la cea
ce este civilizație sau istorie, ci de recuperarea
cu lumea, a integrității absolute a ființei.” (101).

215

DESENUL / estetica / suporturi / materiale



Ca desenator s-a remarcat cu desenele „Shelter” realizate ca o comandă
din 1941, ca «war artist», ce reprezentau lumea refugiată în galeriile metrou-
lui londonez pe timpul bombardamentelor germane. Adâncul ocrotitor al
pământului, copii înveliți în paltoanele mamelor, oameni care caută căldură
sub pături sunt redată cu o forță și un dramatism comparat cu „Dezastrele
războiului” de Goya.

A folosit creioane și crete, pensula și penița, tușuri colorate, acuarelă
combinată cu crete albe cerate care respingeau tușa laviului de acuarelă sau
tuș. Seria a fost apoi continuată în 1942 de desenele executate după minerii
din Castelfort. Desenele sunt dramatice, formele sunt apăsate de un mediu
claustrofob. Din imaginile văzute și desenate în subteranul metroului se vor
dezvolta apoi seria figurilor culcate, a maternităților, a familiilor (102).

Tehnicile combinate (creion, peniță, tuș, acuarelă, crete) oferă desene-
lor lui Moore plasticitate și atmosferă. Figurile sunt totdeauna prezentate
într-un spațiu oarecare, sugerat printr-o grafică de linii sau pete în jurul



Moore
Desen pentru sculpturi 1938
Creion și conté pe hârtie,
43,3/59,1 cm.

102) Grohmann Will
Henry Moore
Rembrandt Verlag, Berlin,
1960, p. 133-134.

Moore
Studiu pentru o figură culcată, 1938
Cretă și laviu pe hârtie,
59,1/86,6 cm.



Moore
Figură șezândă cu fond roșu,
1957
Cretă și acuarelă,
29/23 cm.

Adăpost în metrou, 1941
Cretă, peniță și acuarelă pe hârtie,
72,1/66,9 cm.
Tate Gallery, Londra.



216

lor. Linia este sensibilă de la trasee ce par să marcheze îmbinarea știclurilor din care se pot desface formele până la accente de forță intervenite cu creta sau pensula ce marchează umbre, toate într-un dialog ferice ce conferă desenelor calități estetice superioare.

„Desenele mele sunt realizate, mai ales, în scopul de a mă ajuta în a face sculptură – ca mijloc de a genera idei pentru sculptură, de a depista ideea inițială, și ca modalitate de a selecta și dezvolta idei. Sculptura fiind un mijloc greoi de expresie în comparație cu desenul apreciez de asemenea, desenul ca o posibilitate de exteriorizare a acelor idei care, din lipsă de timp nu pot fi realizate ca sculpturi. Apoi folosesc desenul și ca o metodă de studiu și de observare a formelor naturale (desene după natura vie, desene după oase, scoici etc.), iar uneori desenez doar pentru plăcerea în sine de a desena. Experiența m-a învățat că nu trebuie totuși uitată diferența existentă între desen și sculptură. O idee sculpturală care poate fi satisfăcătoare ca desen necesită întotdeauna unele modificări atunci când este transpusă în sculptură. Cândva căutam, ori de câte ori făceam desene pentru sculpturi să le dau acestora, pe cât posibil, iluzia unor sculpturi reale – adică desenam după metoda iluziei, a incidenței luminii asupra unui obiect solid. Dar acum consider că această tendință de a duce desenul până într-acolo încât să devină un substitut pentru sculptură mai degrabă slăbește dorința de a realiza sculptură sau va face probabil din sculptură doar o realizare moartă a desenului.“ (103).

217



DAVID HOCKNEY

Afirmat o dată cu apariția
noul curent, evoluția sa va
începând din 1963, Hockney
picturi, desene și gravuri de
rațiilor din epocă. După că
imaginile sale devin mai str
Angeles. Începe seriile de
numeroase colaborări ca sce
resat de colaj, realizând ser

Hockney, *Lila Di Nobilis*, 1973, Creion pe hârtie, 65/50 cm.Hockney
Mama, 1993
Creion pe hârtie,
76,8/57,1 cm.*Mama*, 1993
Creion pe hârtie,
76,8/57,1 cm.

DAVID HOCKNEY

Afirmat o dată cu apariția mișcării pop-art, dar nefăcând parte direct din noul curent, evoluția sa va parcurge căi singulare îndreptate spre alte direcții. Începând din 1963, Hockney este prezent pe scena artistică londoneză cu picturi, desene și gravuri de o factură liberă, cu amintiri din imagistica ilustrațiilor din epocă. După călătorii efectuate în America, Germania și Egipt imaginile sale devin mai stilizate, iar culorile mai clare. Se stabilește la Los Angeles. Începe seriile de „swimming pools” și de scene de interior. Are numeroase colaborări ca scenograf pentru teatru și operă. Din 1982 este interesat de colaj, realizând serii de colaje de fotografii polaroid cu personaje,

Hockney
Dr. Wilbur Schwarz
1994
Creion pe hârtie,
76,8/57,1 cm.

Nicholas Hockney
1994
Creion pe hârtie,
76,8/57,1 cm.



104) Walther Ingo
Kunst des 20. Jahrhundert
Ed. Taschen Köln, 2000
p. 739.

105) Stangos Nikos
David Hockney by David Hockney
Ed. Thames and Hudson,
Londra, 1976, p. 245-397.

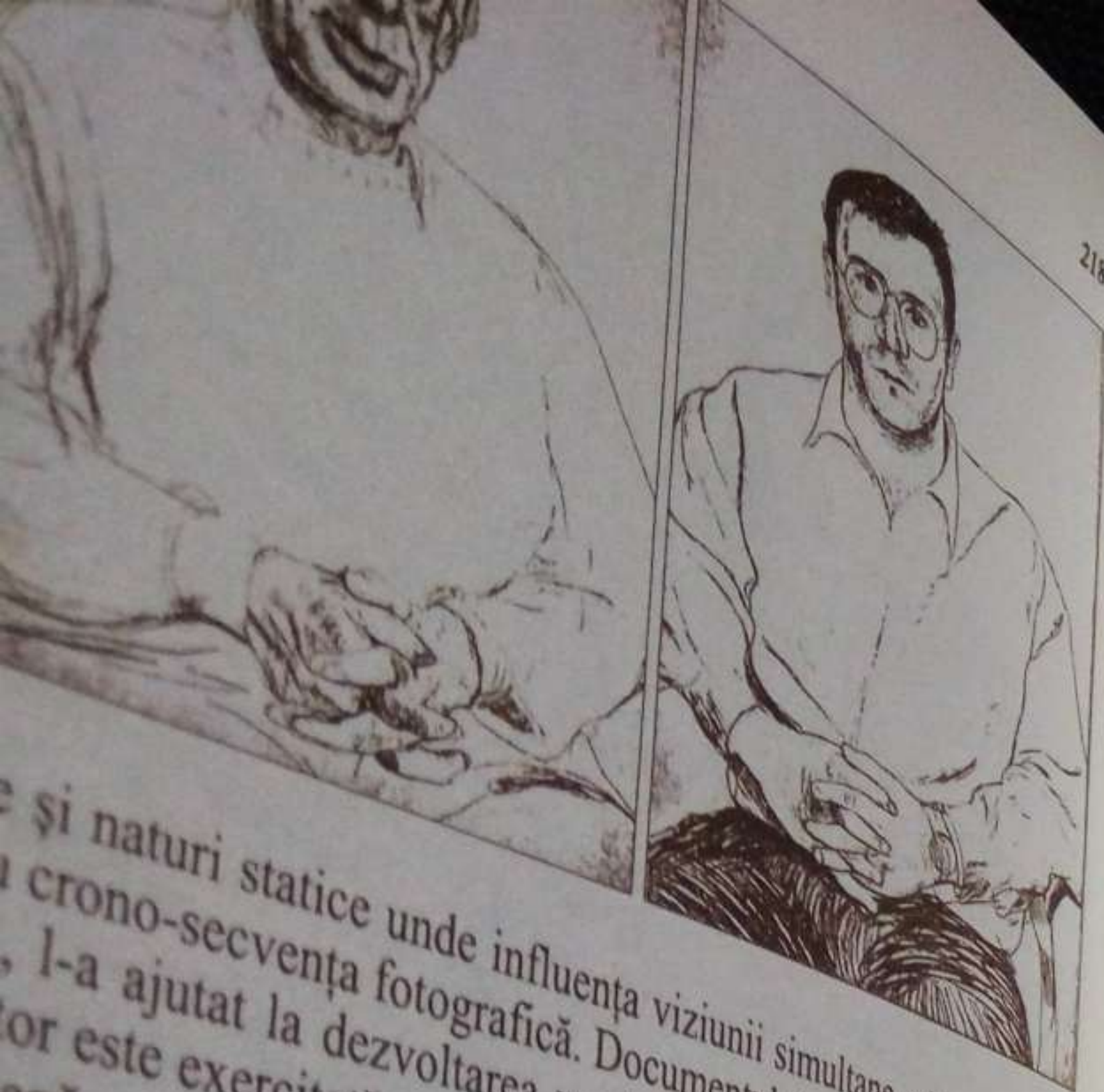
peisaje și naturi statice unde influența viziunii simultane cubiste este îmbinată cu crono-secvența fotografică. Documentul fotografic realizat de însuși artistul, l-a ajutat la dezvoltarea unui realism stilizat. (104) Activitatea de desenator este exercitată tot timpul. Cu cărbune, creion sau creioane colorate, creează o întreagă galerie de portrete din familie și cercul de prieteni. Desenele realizate cu o linie simplă, sensibilă cu o valorație discretă chiar și atunci când intervine cu creioane colorate, amintesc de Holbein și Degas (105).

RONALD BORIS KITAY

Kitay este originar din Cleveland, Ohio (U.S.A) unde s-a născut în 1932, cu numele adevărat Ronald Brooks. După studii de artă la Viena, cutreieră mările ca marinar, ca să se așeze apoi la Londra, unde trăiește și lucrează și azi. Face o pictură plină de forță, bazată pe desen cu aluzii la politică, istorie și literatură. Este considerat de critica londoneză drept cel mai bogat în idei dintre artiștii realiști englezi contemporani. Deși lucrările sale – atât din domeniul picturii, cât și al desenului au caracter de colaj, Kitay preferă denumirea montaj, mai aproape de procedeul cinematografic, colajul părându-i-se prea static. Impresionat de o retrospectivă Degas văzută la Paris a început seria de pasteluri compoziții, nuduri etc. uneori completate cu ulei. În desenele în creion uzează de o linie nervoasă, cu hașuri în toate direcțiile, gestuale cu accente de închis, folosind la maximum negrul minei de creion. În pasteluri formele sunt închise de linii de construcție modulate peste care intervine cu linii de accent negre cu care marchează și separațiile de planuri în care sunt plasate figurile ce sunt modelate cu tușe de culoare estompate, la care participă și culoarea și textura hârtiei (106).

106) Platschek Hans
R. B. Kitay
Art – Das Kunstmagazin
Nr. 5, 1988, p. 42-46.

ARNU
După
tașism, du
venții pe
cerilor di
sunt dese
zoologice



218

și naturi statice unde influența viziunii simultane cubiste este imbi-
crono-secvența fotografică. Documentul fotografic realizat de însuși
l-a ajutat la dezvoltarea unui realism stilizat. (104) Activitatea de
or este exercitată tot timpul. Cu cărbune, creion sau creioane colora-
ază o întreagă galerie de portrete din familie și cercul de prieteni.
e realizate cu o linie simplă, sensibilă cu o valorație discretă chiar și
ând intervine cu creioane colorate, amintesc de Holbein și Degas

ALD BORIS KITAY

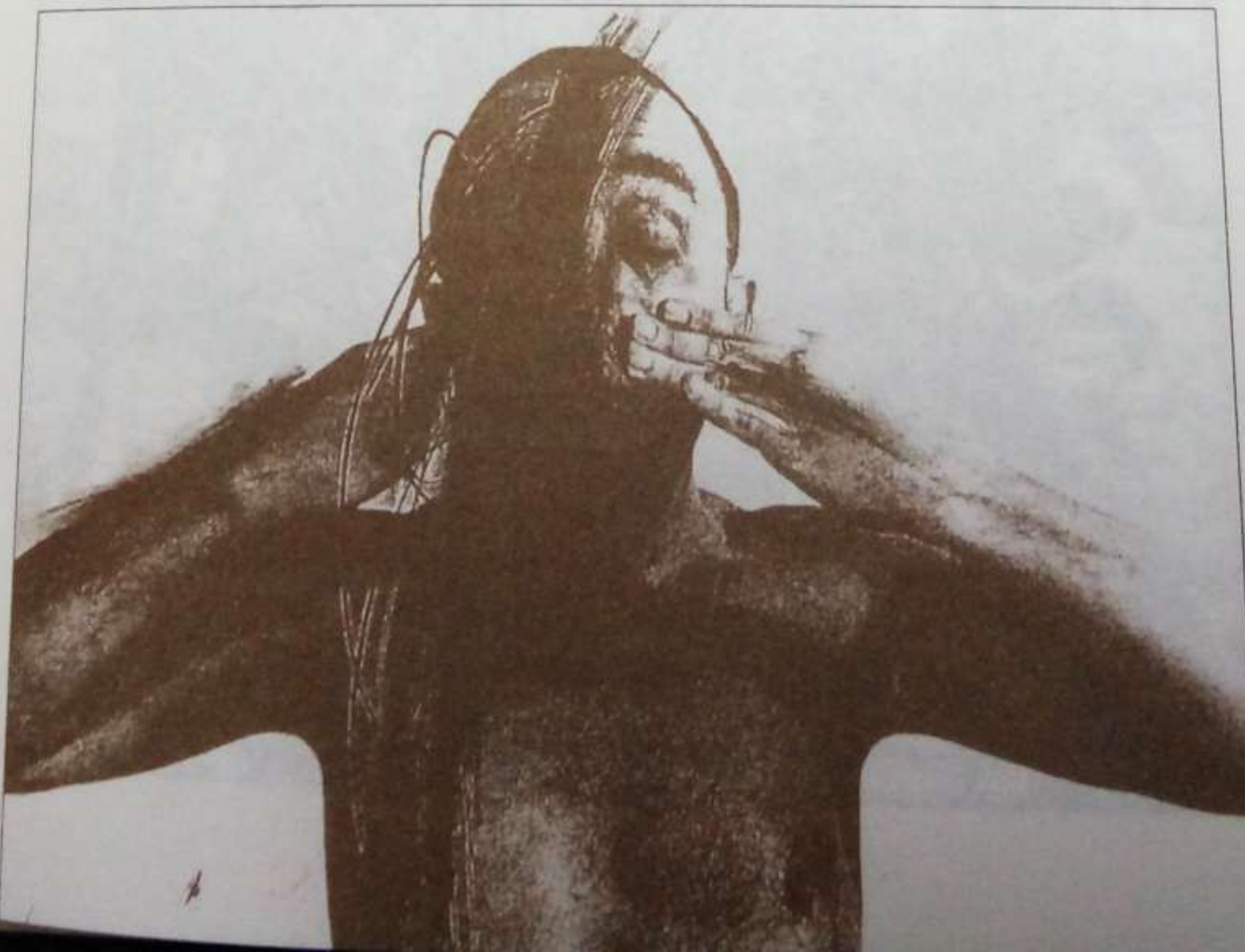
este originar din Cleveland, Ohio (U.S.A) unde s-a născut în 1932,
adevărat Ronald Brooks. După studii de artă la Viena, cutreieră
marinar, ca să se așeze apoi la Londra, unde trăiește și lucrează și
o pictură plină de forță, bazată pe desen cu aluzii la politică, isto-
tură. Este considerat de critica londoneză drept cel mai bogat în
artiștii realiști englezi contemporani. Deși lucrările sale – atât din
picturii, cât și al desenului au caracter de colaj, Kitay preferă
montaj, mai aproape de procedeul cinematografic, colajul pân-
static. Impresionat de o retrospectivă Degas văzută la Paris a
de pasteluri compoziții, nuduri etc. uneori completează cu ulei.
n creion uzează de o linie nervoasă, cu hașuri în toate direcțiile.
ccente de închis, folosind la maximum negrul minei de creion.
orme sunt închise de linii de construcție modulate peste care
inii de accent negre cu care marchează și separațiile de planu-
locate figurile ce sunt modelate cu tușe de culoare estompa-
si textura hârtiei (106).

219



ARNULF RAINER

După începuturi trecute prin suprarealism, expresionism, abstract și
tașism, după studii în clinici psihiatrice, Rainer dezvoltă după 1969 inter-
venții pe fotografii ale propriului său corp sau portret, apoi asupra reprodu-
cerilor din operele vechilor măștri sau chiar lucrări ale contemporanilor,
sunt desene de gest folosind ca suport între anii 1985-1987 și reproduceri
zoologice și botanice din cărți din sec. XVIII și XIX. „Aveam nevoie de



Kitay
Nud din profil, 1958
Creion pe hârtie
48,3/34,3 cm.

Pălăria galbenă, 1980
Pastel pe hârtie, 78/58 cm.

Rainer,
Bătaie pe ochi, 1972
Grafit, crete și ulei pe fotografie,
50,3/59,6 cm.



Rainer
Cruce în zig-zag, 1973
Tuș și culoare peste fotografie
60/50 cm.

Șezând, 1972
Tuș și culoare peste fotografie,
60/50 cm.

107) Engelhard Günter.
Despre Arnulf Rainer
Art Das Kunstmagazin
Nr. 5 mai 1985 p. 44-45.

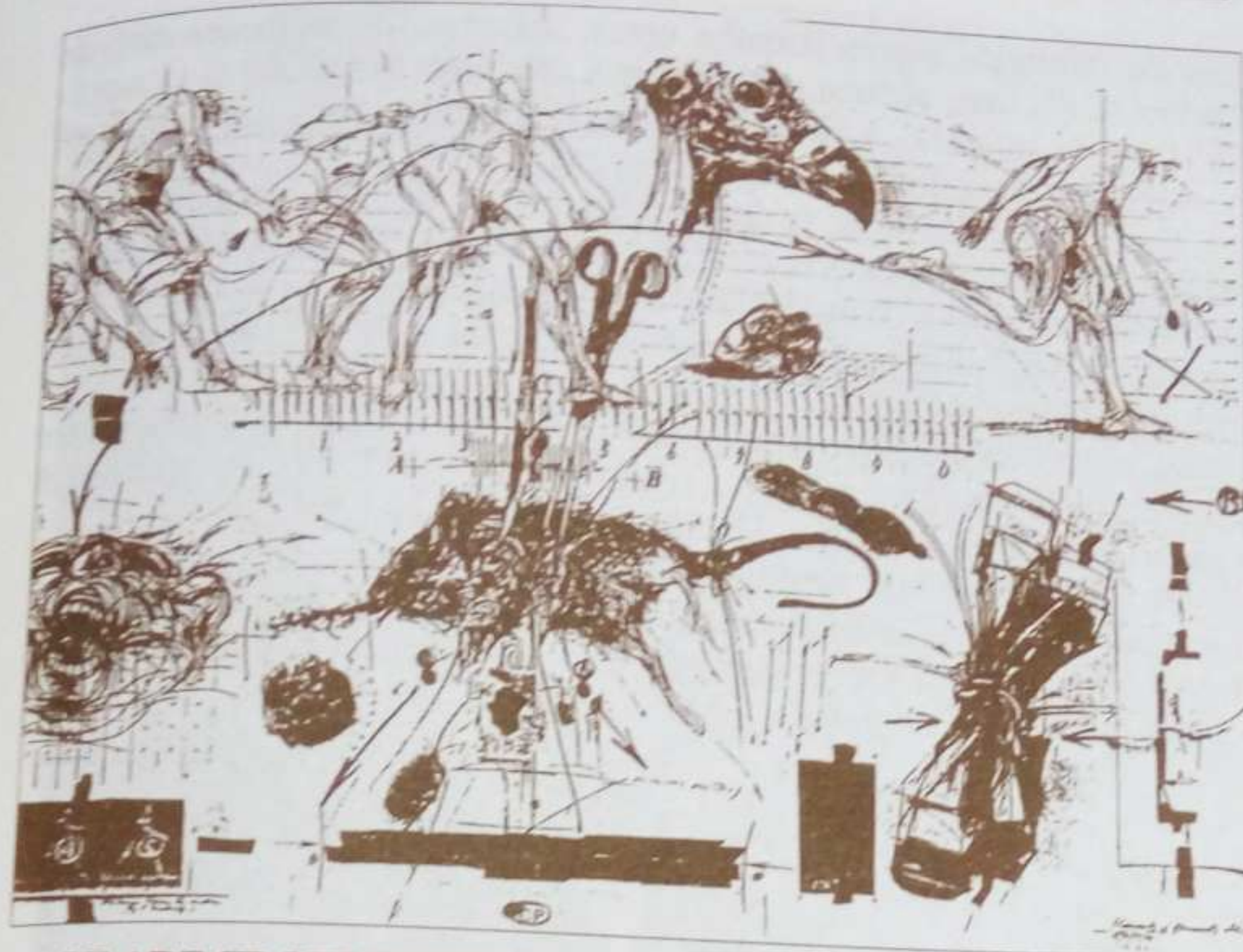
Rainer
Femei apărați-vă,
1994
Creion peste ilustrație, 20/17,5 cm.

ceva pe care să intervin" declara Rainer. Este un acționist ce are oroare de suprafețe goale. Înzestrat cu o mare sensibilitate față de exaltațiile tragice sau încântătoare, amenințătoare și grotesti, mortale și exotice ale vieții a căutat suportul exprimărilor sale pe reflectările altor autori, artiști de la Goya, Rembrandt până la Van Gogh.

„Nu sunt un bolnav mintal și nici un outsider naiv, ci un cetățean educat ce trăiește cu informații istorice și care reacționează foarte puternic pe arta altora. Mă găsesc în contextul istoriei artelor europene și am găsit în contemporaneitate măsura mea socială.” (107). În liniștea atelierului, loc de monologuri, singur cu sine însuși, a observat desenându-se în oglindă că în timpul lucrului pe fața sa apar grimase. A apărut o creativitate pe fața sa, deci artă. Mimica fiind după Rainer una din formele de bază ale artei, a introdus mimica în preocupările sale.

Intervențiile cu creta, creionul, pensula cu tuș sau chiar cu ulei peste fotografii sau reproduceri sunt analize grafice gestuale, devenite opere de artă independente.





VLADIMIR VELICKOVIC

„Pentru mine pictura și desenul sunt de aceeași importanță, dar eu dau prioritate desenului pentru că el precede picturii. Desenul redă desăvârșit și de asemenea complex prezența elementelor figurate. Plec de la un element în jurul căruia construiesc celelalte fără a mă lansa în explicații de raport de dimensiune. Pictura este un extract al desenului, de transpunere de elemente pe care le-am elaborat cu ajutorul tușului și a peniței, pe altă suprafață cu ajutorul culorii.” (108).

Analiza desenelor lui Velickovic poate fi întreprinsă între două întrebări – „cum” și „ce”. Cum mănuiește instrumentele (penița sau Rotring-ul cu tuș iar pentru siguranța ductului, florarul) pe coala de hârtie de mare dimensiune (între 75/108 și 160/125 cm.), cum organizează formele pe această suprafață, cum le modelează și plasează accentele și în ce raporturi proporționale sunt prezentate figurile. Nu rareori colează alături sau peste figurile desenate fragmente fotografice, documente ale acestora sau chiar fragmente de materiale din realitate (cutii de carton strivite, bucăți de calc sau țesătură mănjite de culoare). Cele mai importante reprezentări sunt corpuri dezarticulate redată în linii de bisturiu cu forme dinamice baroce, interpretate ca o încercare de evadare din angoasă și frică, figuri mișcate, vii, în luptă cu moartea organică, în opoziție cu nemurirea speciei, supunerea forței și triumful umanului. Omul lui Velickovic este mereu secundat de șobolani, specia care rezistă tuturor dezastrelor și cataclismelor (109). Fotografia ca sursă principală de inspirație nu este ascunsă, mai ales cronofotografiile „Animals in motion” și „The human figure in motion”. „Nu am fost niciodată tentat de peisaj și mai puțin de natura moartă. Fotografia mi-a adus

Velickovic
Elemente și documente folosite
Fig. XVI, 1974
Tuș și colaj pe hârtie,
75/108 cm.

108) De Vecchi Lerner
În dialog cu Velickovic
Beaux Arts Nr. 38 sept, 1986 p.29.

109) Krzysic Zoran
Vladimir Velickovic
Catalog. Kunstverein,
Düsseldorf, 1974-75, p. 6.

Velickovic
Strigăt, Fig. XXX, 1985
Tuș pe hârtie, 160/125 cm.



110) De Vecchi Lerner
în dialog cu Velickovic
Beaux Arts, Nr. 38 sept. 1986 p. 30.

111) Le Bot Marc
Vladimir Velickovic
Ed. Galilée, 1979, Paris.
p. 68-69.

destule informații asupra corpului uman, am văzut de asemenea cărți de medicină. Cu toate acestea nu exactitatea anatomică am căutat-o, ci aspectul ei plastic și grafic. Sunt două anatomii în lucrările mele: una adevărată iar alta, între ghilimele, mai degrabă inventată.“ (110).

Desenul lui Velickovic se desfășoară sub două direcții: una este a desenului ciornă (schiță) neexpus, ce reprezintă figuri și detalii ale unor figuri și reprezintă materialul ce va fi proiectat cu un epidiascop pe pânza preparată spre a se constitui în pictură, a doua este desenul definitiv, independent ca variații pe temă. Mâna care se plimbă pe suprafața hârtiei, cea care desenează, cu gesturi repetitive produce și formele aproximative de început, care sunt lăsate și care paricipă și ele pe lângă liniile de forță care marchează figura sau obiectul, la forma globală a desenului (111).

Fără a fi un gestual, artistul adaugă formelor umane detalii anatomice aproape baroce, mai mult inventate, așezate cu forță în interiorul figurilor lipsite întotdeauna de cap, impersonale dar cu o emanație de putere rar întâlnită în desenul contemporan.



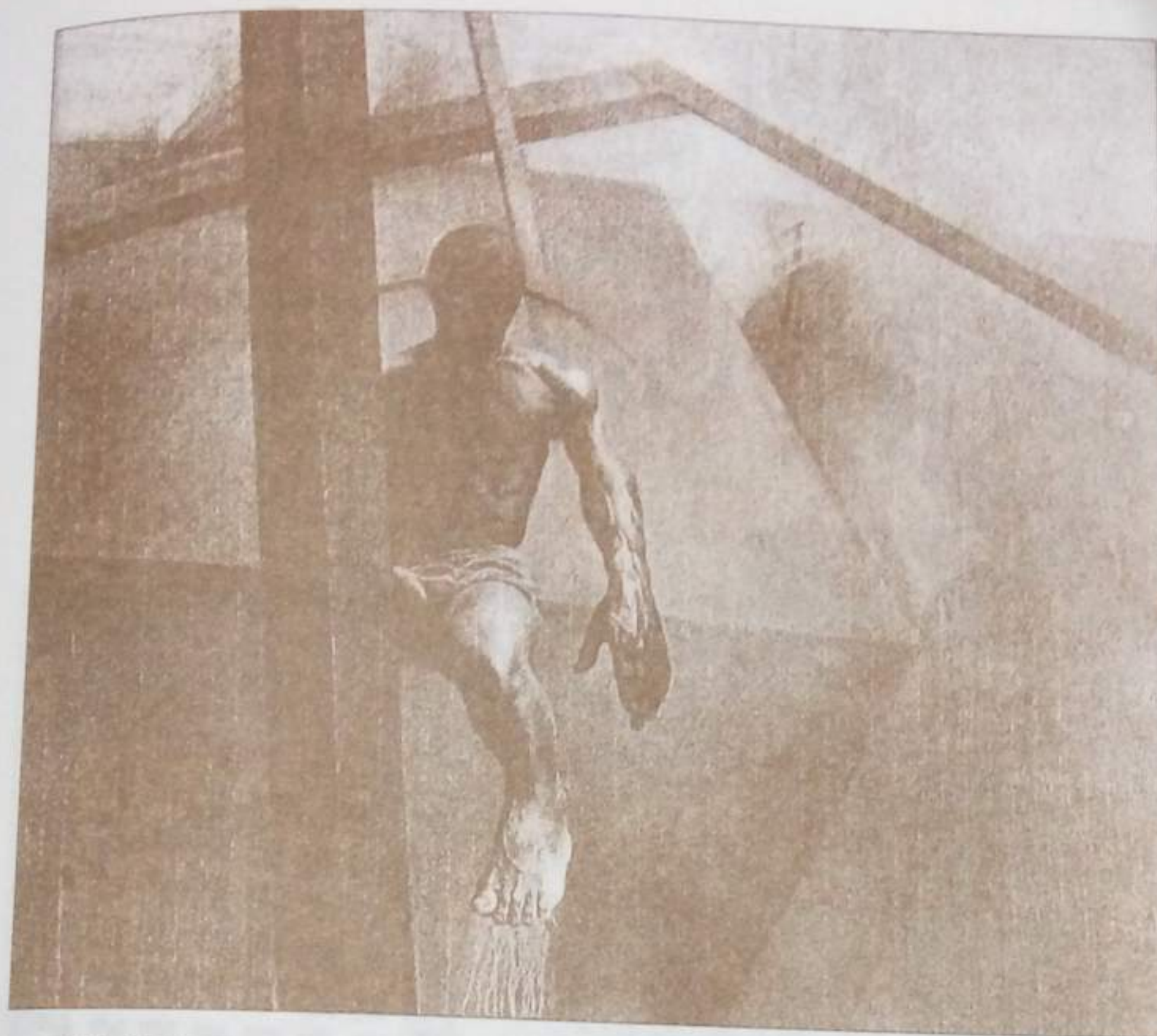
Vogelgesang
Omulețul, 1989
Acril și grafit pe carton,
149/197 cm.

222

atii asupra corpului uman, am văzut de asemenea cărți de
 ate acestea nu exactitatea anatomică am căutat-o, ci aspec-
 grafic. Sunt două anatomii în lucrările mele: una aspec-
 limatele, mai degrabă inventată." (110).

elickovic se desfășoară sub două direcții: una este a dese-
 (tă) neexpus, ce reprezintă figuri și detalii ale unor figuri și
 ul ce va fi proiectat cu un epidiascop pe pânza preparată
 în pictură, a doua este desenul definitiv, independent ca
 lăna care se plimbă pe suprafața hârtiei, cea care dese-
 petitive produce și formele aproximative de început, care
 aricipă și ele pe lângă liniile de forță care marchează
 a forma globală a desenului (111).

nal, artistul adaugă formelor umane detalii anatomice
 mult inventate, așezate cu forță în interiorul figurilor
 ap, impersonale dar cu o emanație de putere rar întâl-
 poran.



Vogelgesang
Mână și picior, 1988
 Acril, grafit și pastel pe carton,
 145/145 cm.

KLAUS VOGELGESANG

Vogelgesang s-a făcut cunoscut în Germania prin desene de mari dimensiuni realizate în creion sau creioane colorate ce reprezentau omul contemporan văzut critic în cadrul mediului înconjurător, creat și distrus de el însuși.

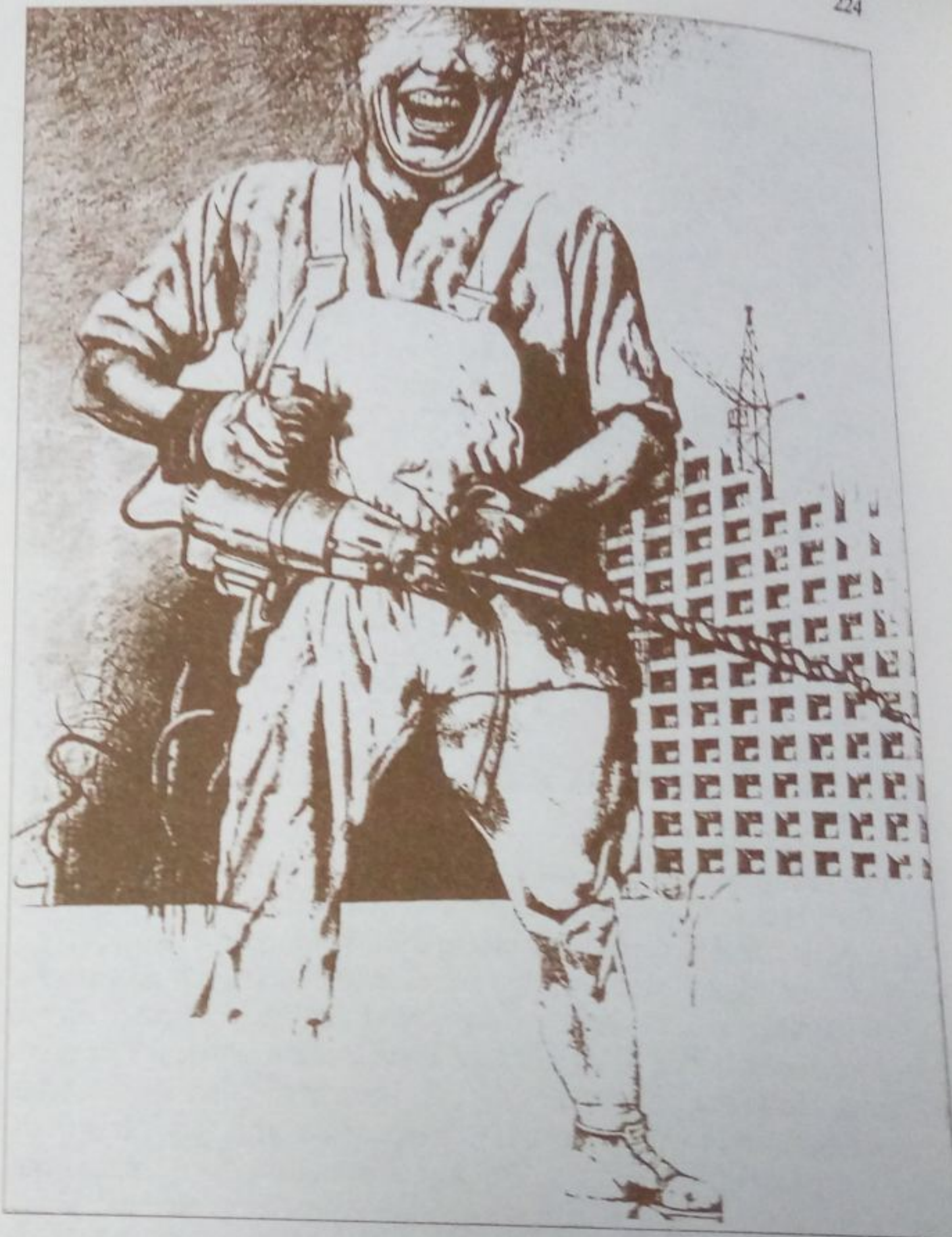
Practică un realism critic în tradiția expresionismului și a suprarealismului. Din anii '80 intervine o schimbare în maniera desenului său, lucrările devin mai colorate și cuprind o doză de picturalitate. Trece la tehnici mixte în care porțiuni mari din desen sunt colorate placat sau transparent cu culori acrilice. Tema principală rămâne în continuare omul, redus de multe ori la tors, văzut ca un simbol al efemerului, cuprins de suferință și moarte, dar și ca o creatură frumoasă și erotică. Substratul de poveste dispare, desenele trăiesc prin tensiunea creată de spațiile aglomerate puse în raport cu cele simple. El singur spune despre desenele sale: „Cu lucrările cu care am devenit cunoscut, am dezbătut relațiile realității sociale cu lumea exterioară, în lucrările care iau naștere acum, pun mai mult în dezbatere propria-mi realitate interioară. Mă gândesc că în a doua parte a vieții, aproape constrâns, întrebările se schimbă, iar aceste schimbări se regăsesc în lucrul meu. Apar noi semne și simboluri, de exemplu crucea, fără a mă fi decis conștient pentru aceasta. Ele vin și curg în lucrare. De fiecare dată când o lucrare este terminată, aflu și ceva despre mine însu-mi, legat de preocupările mele, întrebări în parte clarificate în imaginile mele.” (112).

112) Prinz Ursula
 Klaus Vogelgesang
 Catalog Ambiente Berlin
 Bienala XLIX, Veneția, 1990
 p. 161.

Vogelgesang
Primul tronson construit, 1975
Creion și creioane colorate
pe hârtie, 102/73 cm.

Ion STENDU

224



Masa de desen a lui Adami



VALERIO ADAMI

Opera lui Adami este plasată sub semnul ironiei. Bazat pe experiența deformărilor lui Picasso, formele fragmentate ce ocupă tablourile și desenele sale evocă într-o manieră tulburătoare prezența și senzualitatea umană. După o experiență new-yorkeză, în care lucrările sale sunt o evocare critică a orașului și a societății americane, începând din 1972, subiectele sale devin amintiri literar-istorice expuse unor fabulații proprii în care cuvintele scrise apar din ce în ce mai frecvent. Formele umane devin un asamblaj compartimentat, fragmentat cu iz mecanic, o liberă asociere sub modul plastic al

225

colajului, un element caracterizat din mai multe unghiuri. Adami este preocupat de modelate cu umbre. Liniile clar formele, particulele prezintă o linie orizontală reflectată. Desenul său se referă la metafora, cu privire la suprafețele hârtiei și porțiunilor uzitate în desene.



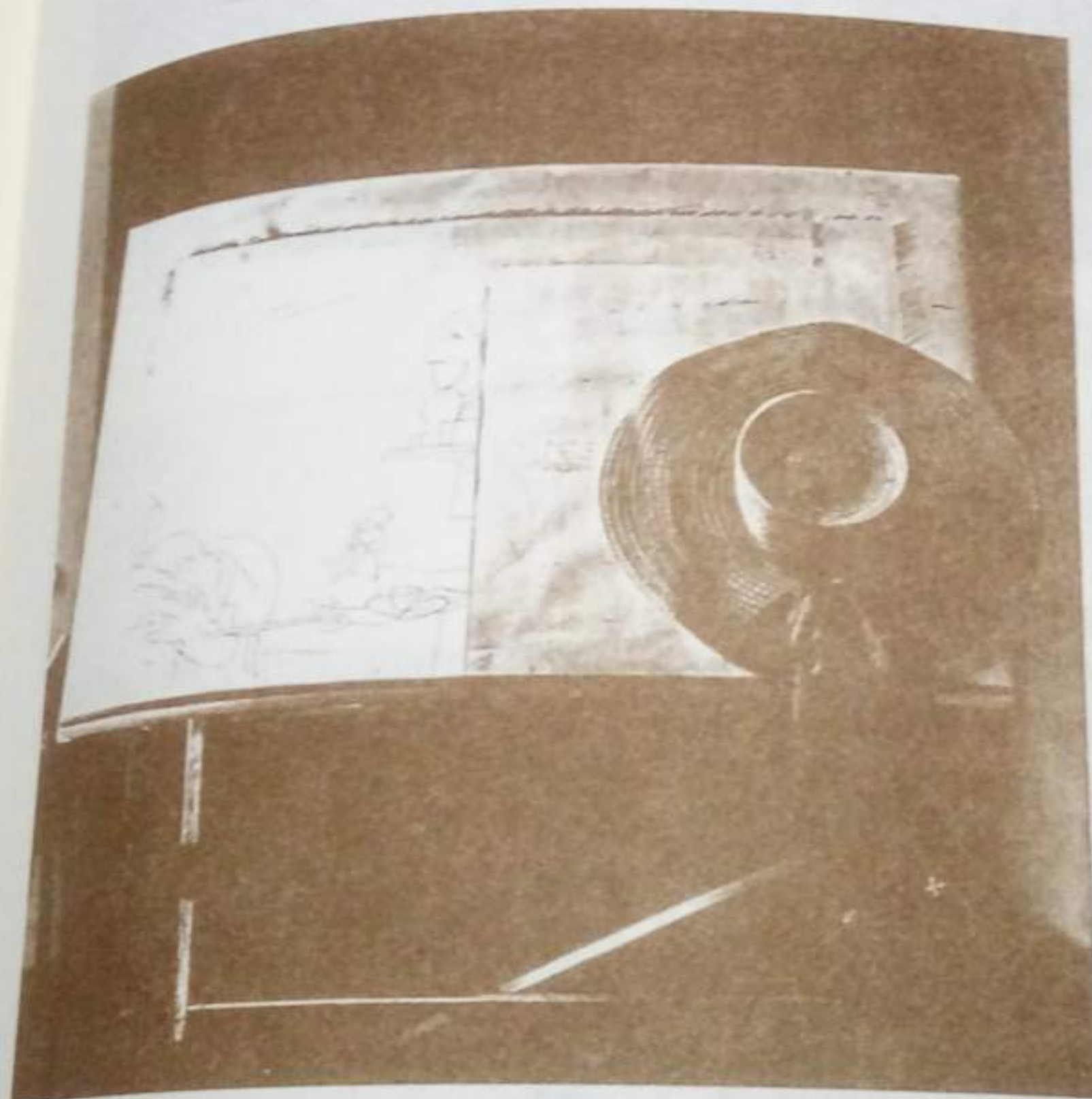
224

mnul ironiei. Bazat pe experiența
tate ce ocupă tablourile și desene-
prezența și senzualitatea umană.
crările sale sunt o evocare critică
d din 1972, subiectele sale devin
i proprii în care cuvintele scrise
ne devin un asamblaj comparti-
asociere sub modul plastic al

colajului, un element caracteristic sec. XX. Subiectul este întotdeauna ana-
lizat din mai multe unghiuri cu o documentație serioasă pentru fiecare seg-
ment. Adami este preocupat de perfecțiunea liniei. Desenele sale nu sunt
modelate cu umbre. Linia puternică, sintetică, aproape caligrafică circum-
scrie clar formele, participând și la o simplificare a acestora. Mereu este pre-
zentă o linie orizontală, plasată după cerințele compoziționale ale spațiului
reflectat. Desenul său se prezintă ca o structură din care se citesc informații
privind metafora, cu propuneri de plasare a centrului compozițional în orga-
nizarea suprafeței hârtiei, o strategie în cea mai bună tradiție a științei pro-
porțiilor uzitate în desenul italian clasic și modern (113).

DESENUL / estetica / suporturi / materiale

(113) Adami
Catalog
Centre Georges Pompidou,
Paris, 1985,
p. 12-24, 184-185.



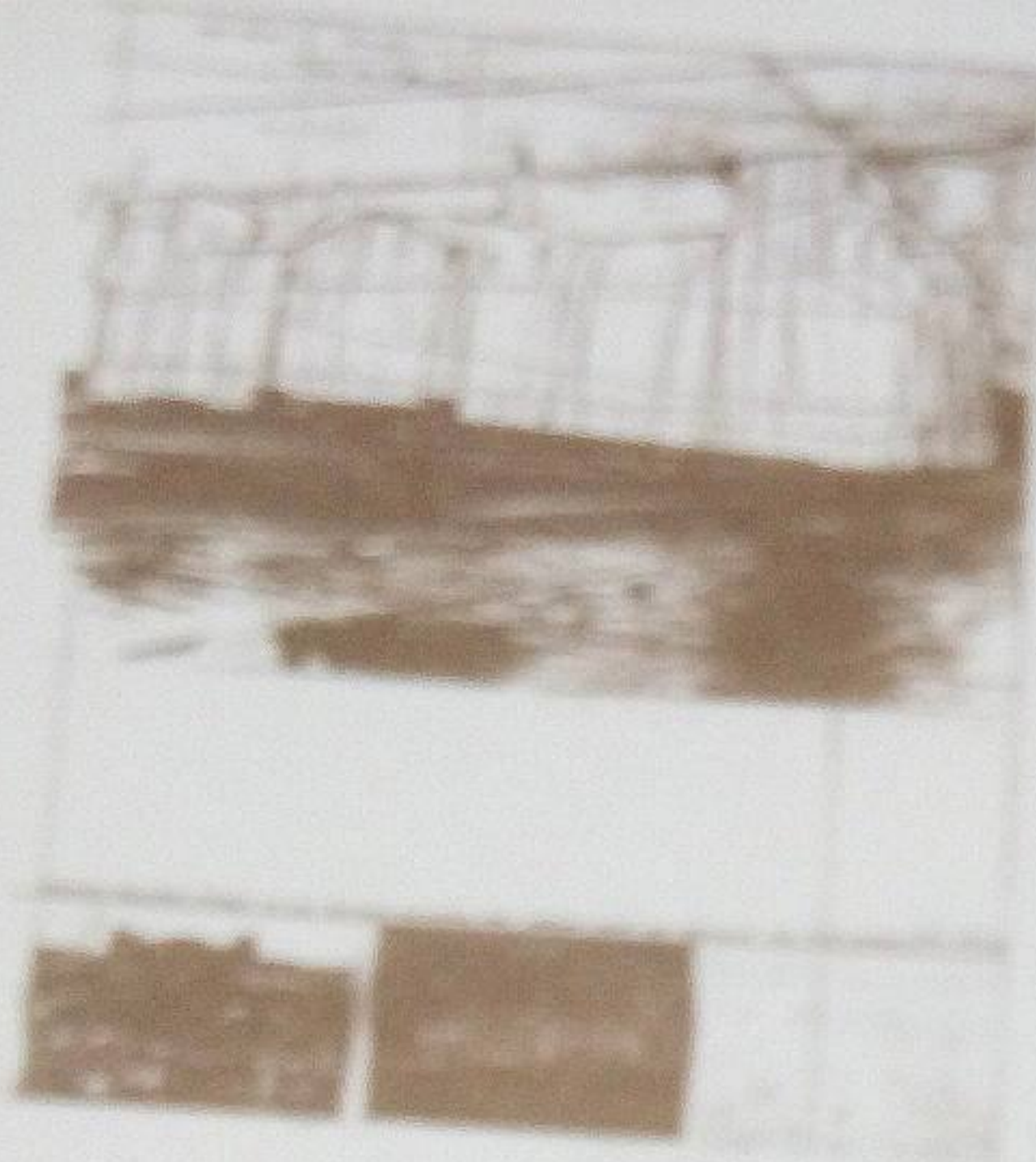
Adami
Exemplu de docu-
mentare folosită la
elaborarea unui
desen.



Adami
Monte Carlo văzut la Muzeul de Istorie
Naturală, 1985
Creion pe hârtie, 70/50 cm.

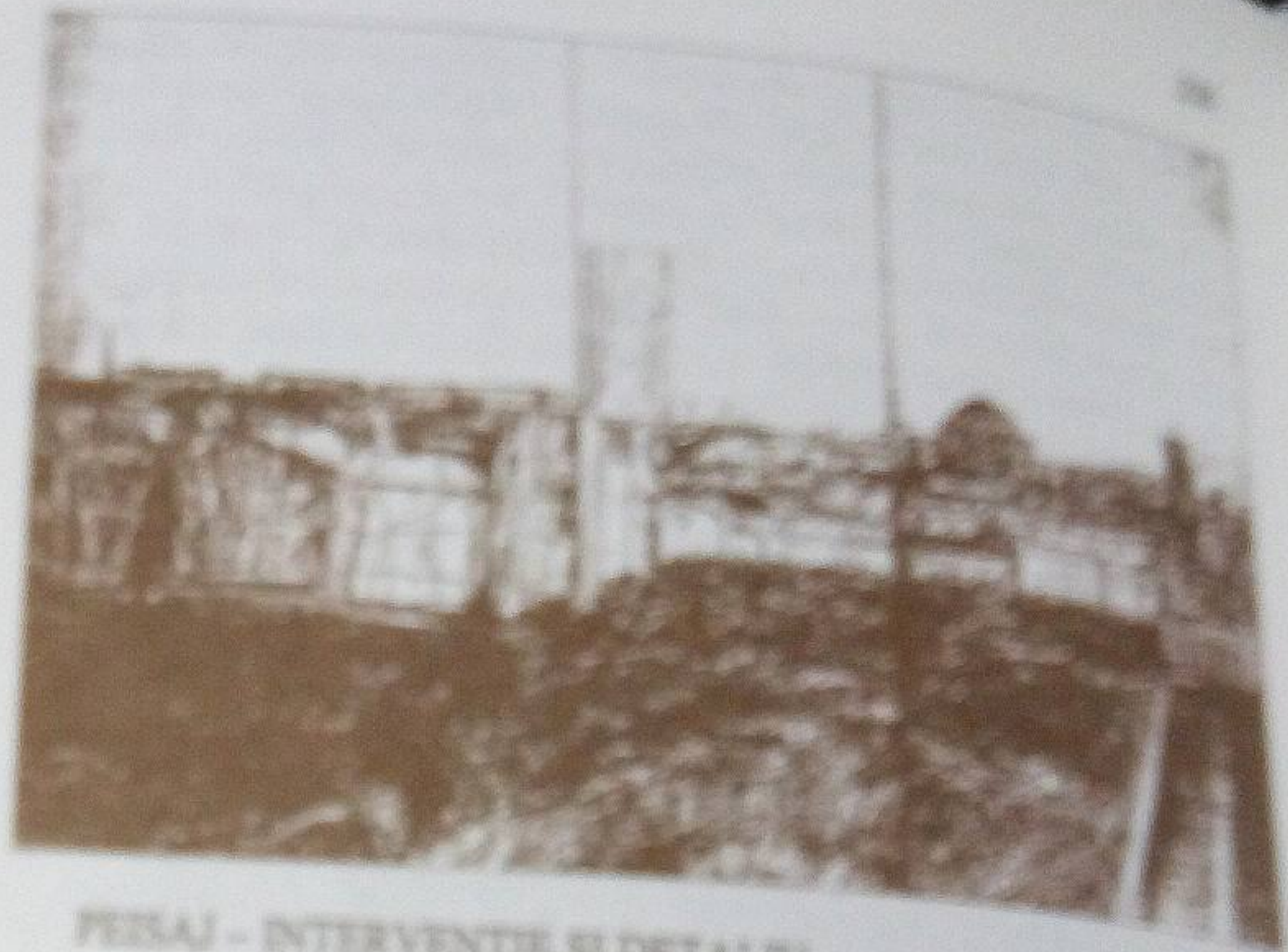
După amiaza unui faun, 1985
Creion pe hârtie, 70/50 cm.





Christo
 Wrapped Reichstag Berlin 1971
 City, view, glass, steel
 100 cm, 100 cm, 100 cm, 100 cm
 100 cm

Christo
 Wrapped Reichstag Berlin 1971
 City, view, glass, steel
 100 cm, 100 cm, 100 cm, 100 cm
 100 cm



PEISAJ - INTERVENȚIE ȘI DETALIU

Christo
 Jean Lacombe

CHRISTO (Christo Javachev)

"Enigma Isidore Ducasse" a lui Man Ray din anul 1923 a fost primul obiect dedicat înfățișat sub forma unui pachet legat cu sforă. Christo începând din 1961 împachetează arhitecturi, peisaje, puni etc. Toate aceste acțiuni sunt minime proiectate prin desene, fotografii, colaje și modele, care toate conținut documentar, partea expozitivă și vizuală a proiectului. Desenele proiect, realizate după fotografii și modele, sunt de dimensiuni mari și sunt realizate cu creionul, carbunele, cerneala colorată, pensulă și a vădită capacitate de folosire a lor expresivă. Lina când lină, când arcuri cu accente gestuale, participă la o modelare aproape timpuriu și a celor mai multe se unesc prin împachetare și se detachează din peisaj. Peisajul și intervenția cu desene pe fotografia de dimensiuni mari, unelul unelul efecte ca și în desenul obținut. Când utilizăm colajul, elementul de intervenție pe arhitectură sau peisaj sunt desenate, apoi colate pe fotografia pe orizontală ce are local unde este amplasat obiectul. Desenele, intervenția pe fotografia și colajele, sunt de obicei prezentate cu dipici în care un de pânză reprezintă un fragment de plan de oraș sau țară ce indică locul exact al planului obiectivului asupra căruia are loc acțiunea.

Prin acțiunile sale Christo încearcă prin împachetarea unor obiecte peisaj, mai ales arhitectură și peisaj, transformarea lor în produs de consum (114).

Christo & Jeanne Christo
 Wrapped Reichstag Berlin 1971-1972
 100 cm, 100 cm, 100 cm, 100 cm
 100 cm

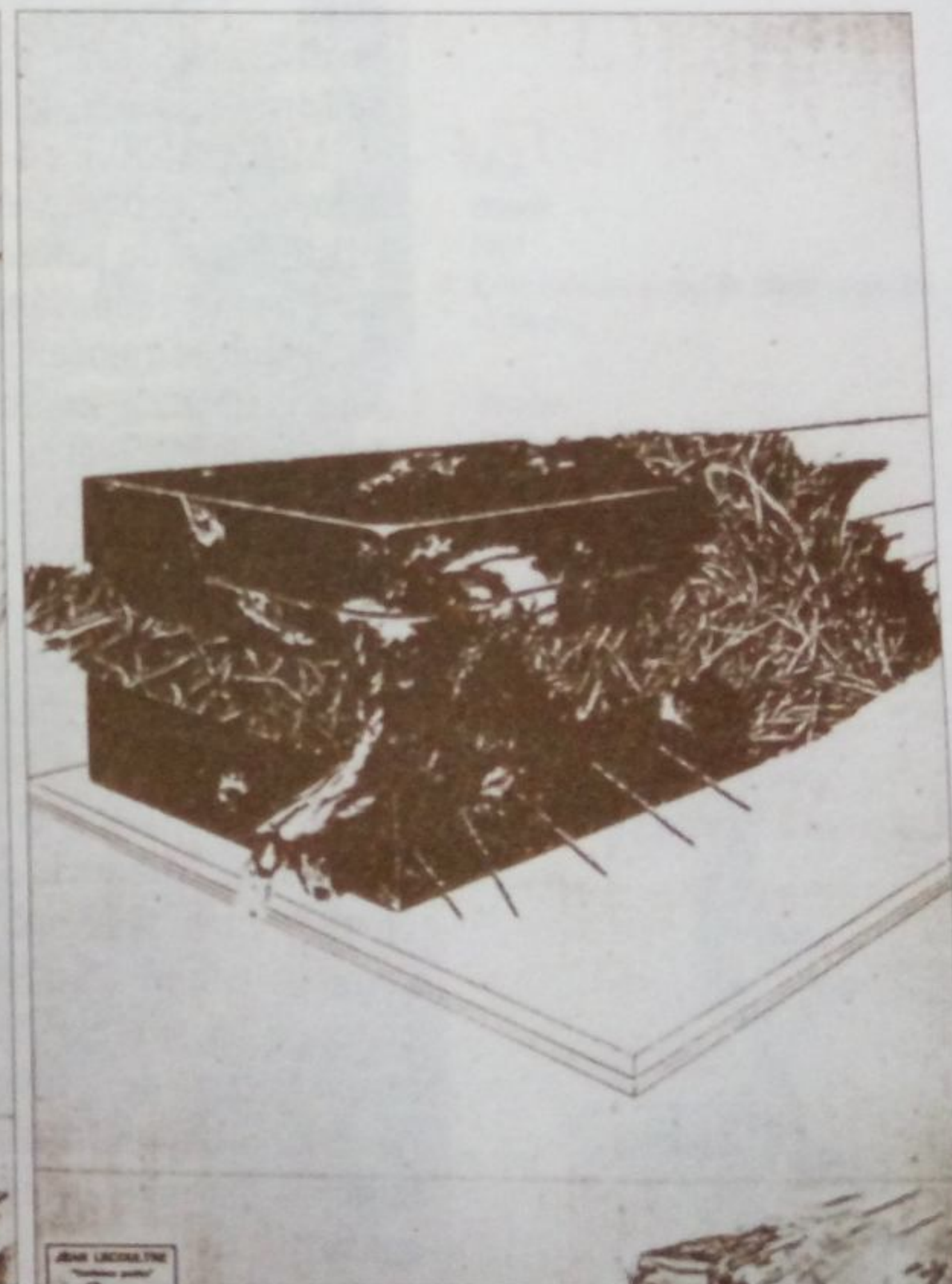
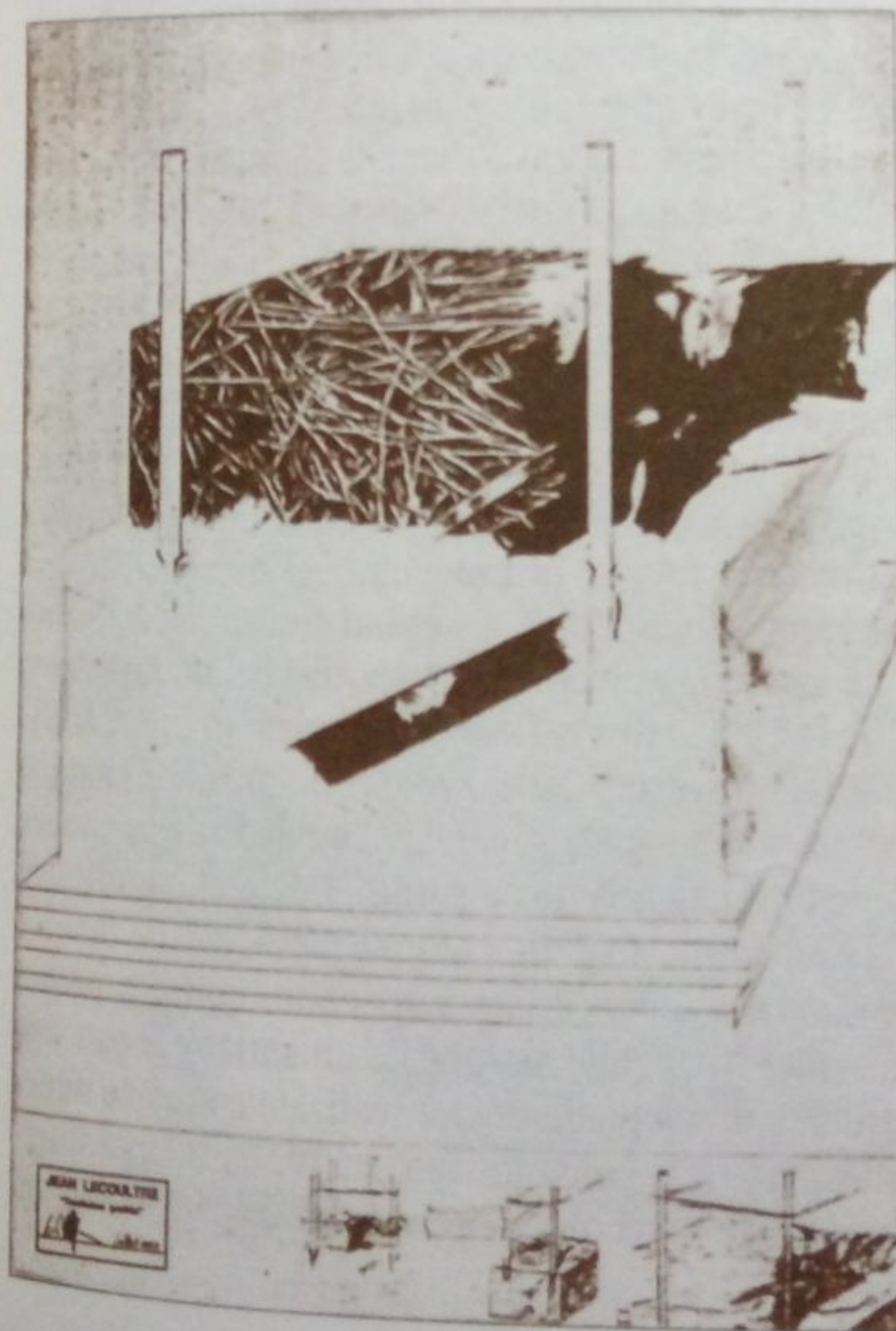
JEAN LECOULTRE

Fragmentele grefate sau altoite din desenele lui Lecoultre stau mărturie a unor apropieri, a unor uniuni câteodată violente între elemente de artă și natură ce fac parte din diferite forme ale realității. În desenele sale, forme moi ale naturalului: iarbă, blană, fragmente de animale, apă, caută vecinătatea unor fragmente de materiale tot naturale ca piatra sau metalul dar prelucrate de om, ce devin astfel părți componente ale artei sau tehnicii. Fotografia unei vechi locomotive abandonată și năpădită de buruieni a declanșat seria de meditații grafice ale lui Lecoultre asupra echilibrului magic între cultură și natură. Compactitatea formelor din centrul paginii realizate cu creioane colorate ce penetrează parcă în grosimea hârtiei sunt în antiteză cu fugarele schițe de idei desenate liber cu creionul din josul liniei ce separă cele două câmpuri ale desenului. Ștampila și semnătura autorului pare a fi un semn de autentificare a lucrării. Desenele lui Lecoultre sunt exemple ale artei conceptuale europene din deceniul șapte al sec. XX. (115).

115) Jean Lecoultre,
Raffaël Benazzi,
Roland Hotz
Biennale de Venise, 1978,
Catalog, p. 3.

Lecoultre
Desen, 1977
Creion colorat pe hârtie,
83,5/59 cm.

Desen, 1977
Creion colorat pe hârtie,
100/70 cm.



SUPORTURI ȘI MIJLOACE ALE DESENULUI ÎN SEC. XX

SUPORTUL cel mai uzitat este hârtia de toate felurile, albă sau tonată găsită în comerț în diverse dimensiuni (cele tăiate pe margini). Dimensiunile cele mai uzitate exprimate în DIN sunt:

A0 - 841 / 1189 mm.	A1 - 594 / 841 mm.
A2 - 420 / 597 mm.	A3 - 297 / 420 mm.
A4 - 210 / 297 mm.	A5 - 148 / 210 mm.

Greutatea hârtiei este exprimată în grame pe metru pătrat.

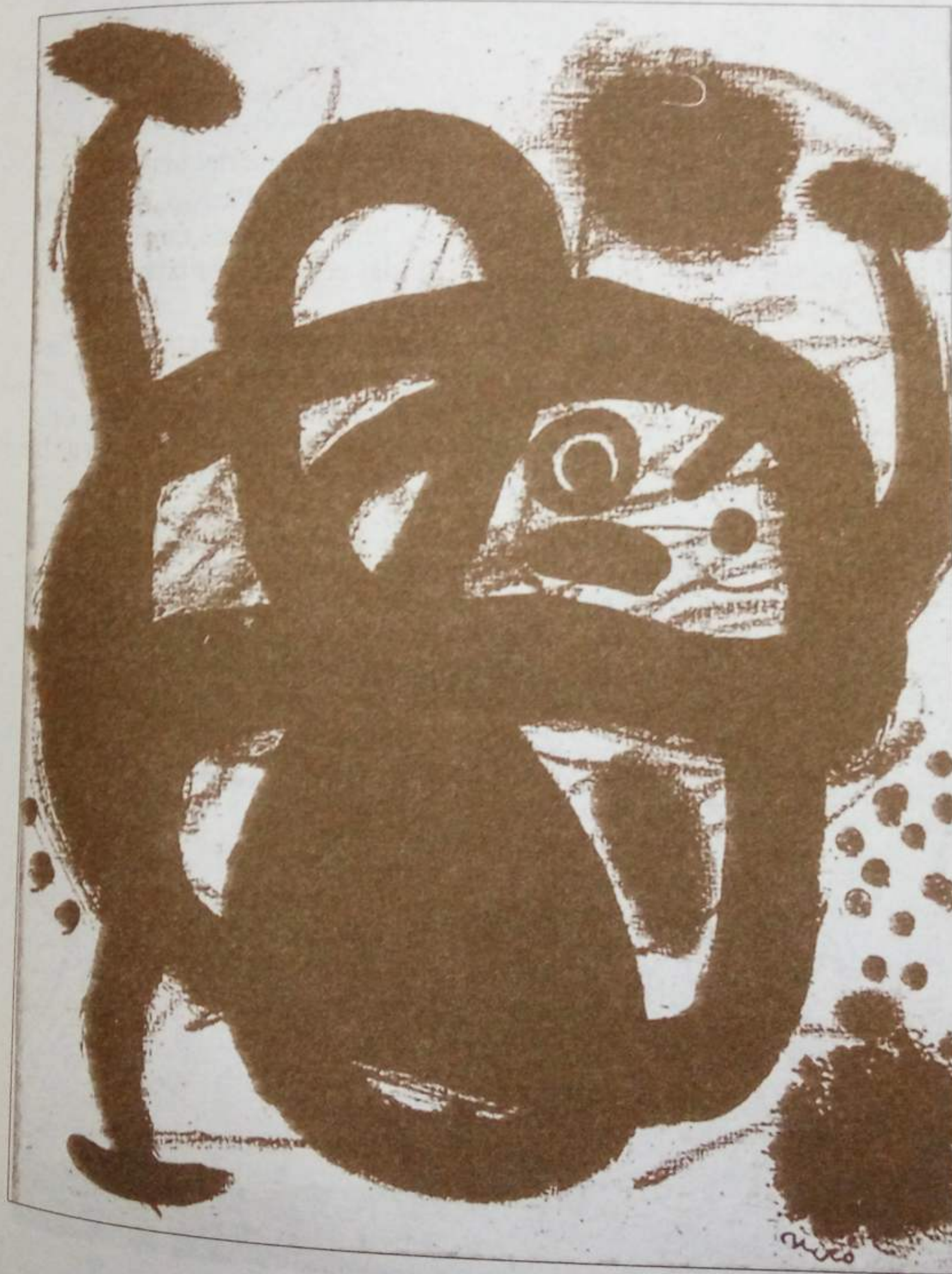
Se găsesc încă hârtii fabricate manual până la cele fabricate industrial din ce în ce mai rezistente. Artiștii de azi folosesc de obicei hârtiile ce nu au lemn în compoziția lor. Cele fabricate industrial în lungimea benzii au o direcție a fibrei ce se poate constata după tăierea în DIN prin rulare sau rupere. Gradul de înclăiere este de asemenea important deoarece acesta definește posibilitățile de absorbție a apei (pentru acuarelă, guașă etc.). Astăzi se folosește pe scară largă, înclăierea cu substanțe neutrale lipsite de acizi. Există o gamă largă de oferte ale diverselor fabrici de hârtie pentru hârtii lise, granulate, mate sau lucioase, tăiate în coli DIN sau în metraje livrate în suluri de diverse lățimi. Sunt diverse ateliere care mai produc hârtii fabricate manual (Moulin, Silberburg, Kahari în Nepal, Losin în Cehia,) sau industrial (Fabriano, Canson, Scala, Schoellershammer, Dorée, Schleicher&Schuell, Arches etc. În țara noastră cea mai importantă fabrică de hârtie de desen, acuarelă și gravură este Letea Bacău.

MIJLOACELE au rămas în parte aceleași, adaptate totuși unor noi tehnologii de fabricație. Anticul calamus (trestia) a rămas în folosința multor artiști. Penei de pasăre i s-a alăturat penița metalică fabricată în Anglia în jurul anului 1830, când James Perry obține patentul pentru producerea ei. Evantaiul instrumentelor ce folosesc cerneluri și tușuri se îmbogățește în a doua jumătate a secolului prin apariția art-pennului și a Rotringului. Apare de asemenea stiloul cu vârful de păslă și pixul cu bilă. Crete de diverse fabricații, conté, cărbunele presat și pastelul au o largă întrebuințare. Pastelul gras (ceracolor) este de asemenea folosit. Instrumentul cel mai mult folosit este creionul. Inventat de Jaques Louis Conté, constând dintr-o mină al cărei material era un amestec de grafit fin pulverizat și balbotină de lut, îmbrăcată într-un înveliș de lemn. De la 1800 a fost preluat pretutindeni în lume, fabricat în diverse calități și tării. Din acesta s-au dezvoltat apoi pixurile cu mine mobile și creioanele colorate și creioanele acuarelă. Au rămas de asemenea în folosință cărbunele de lemn, sanguina, toate sorturile de crete, grafitul și chiar și mina de argint. Tușul negru, tușurile colorate, cerneluri de diverse culori și baițuri colorate sunt de asemenea larg răspândite. Fixative pentru crete, pastel și creioane livrate în sticlute și aplicate cu suflătorul sau mai recent în doze de spray ajută la protecția desenelor realizate cu aceste materiale. Pe principiul suflătorului a fost construit aerograful, cu o largă întrebuințare mai ales în ultima parte a secolului, pentru modelajul în tuș sau culoare.

CĂUTĂRI ÎN LĂRGIREA MIJLOACELOR DE EXPRESIE ÎN DESENUL EUROPEAN DUPĂ 1945

În vâltoarea experimentarismului ce a cuprins a doua jumătate a sec. XX, o serie de artiști au probat înlocuirea sau renunțarea la mijloacele și suporturile clasice, folosind mijloace și suporturi neconvenționale sau materiale uzitate în alte tehnici.

Deși pânza preparată nu prezintă o noutate în folosirea ei ca suport pentru desen (în Gotic sau Prerenăștere, a fost chiar un suport des folosit) uzi-



Miró

Femeie

1969

Crete colorate și ulei pe pânză preparată,
61/50 cm.

Picasso

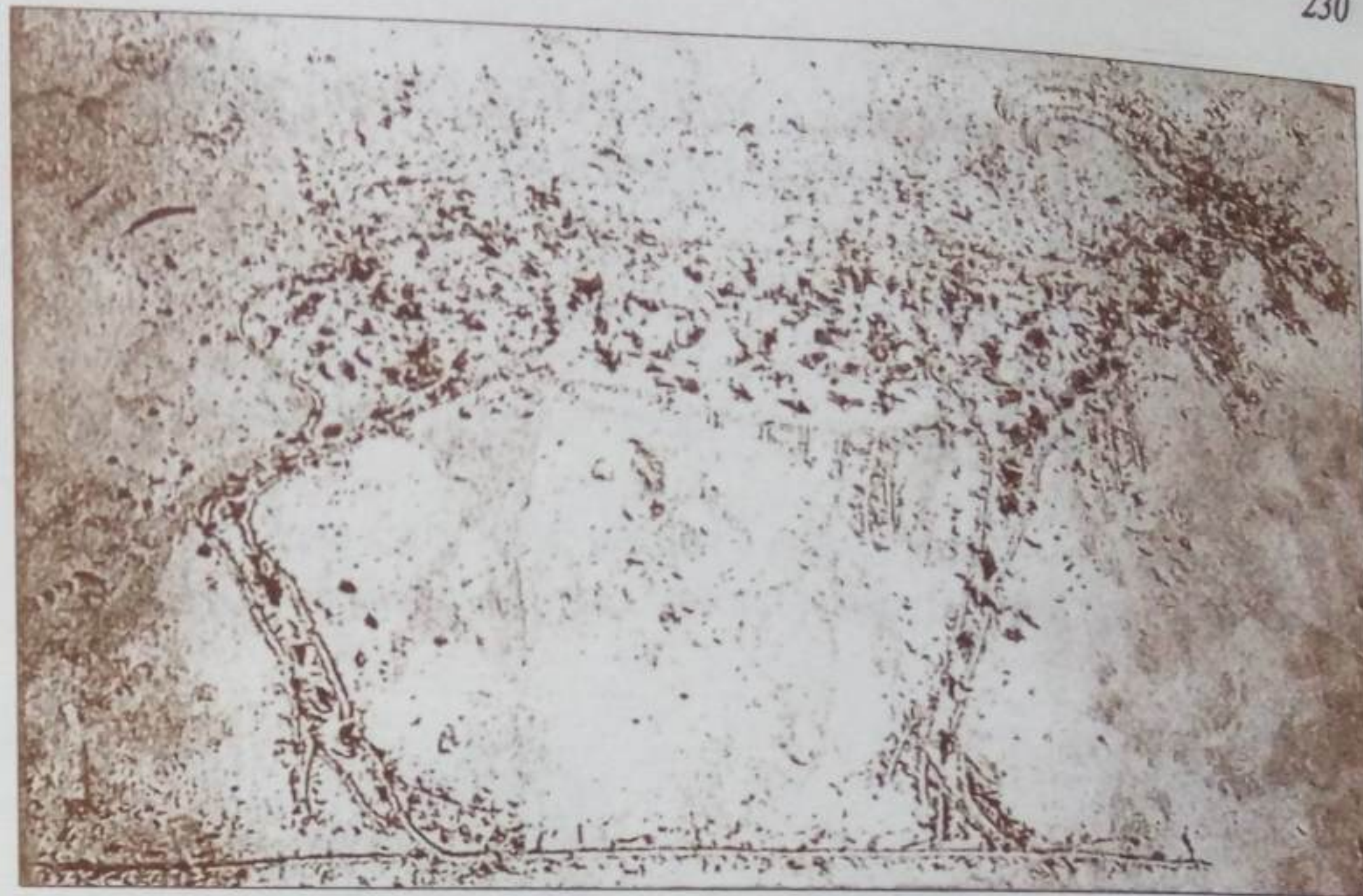
Capra

1946

Cărbune și creion Conté pe
contraplastă pictată cu ulei,
120/150 cm.



Beuys
Desen pe nisip
 Reproducere foto,
 52/72 cm.



tarea ei astăzi poate fi privit ca un caz aparte când suportul universal este hârtia. Sunt de obicei desene executate de pictori (Miró, Picasso, Klapheck).

În 1946 la Antibes, Picasso a realizat o serie de desene mixte de mari dimensiuni, cu cărbune și fondul pictat în ulei pe plăci de fibrociment sau contraplăci de lemn.

Beuys a realizat o serie de desene pe nisip, care apoi, fotografiate, au fost reproduse într-o mapă.

Artistul austriac Otto Zitko a desenat cu cărbune direct pe perete, ca o sinopie modernă într-un spațiu în cadrul pavilionului italian al Bienalei de la Veneția din 1999 (ca invitat).

Zitko
Fără titlu
 1999
 Desen cu cărbune pe perete.



n caz aparte când suportul universal este
itate de pictori (Miró, Picasso, Klapheck).
realizat o serie de desene mixte de mari
pictat în ulei pe plăci de fibrociment sau

ne pe nisip, care apoi, fotografiate, au fost

esenat cu cărbune direct pe perete, ca o
adrul pavilionului italian al Bienalei de la



Drept suporturi au fost încercate și alte materiale. Tehnicile combinate au dus la amestecul diverselor materiale. Wolf Vostell a experimentat într-o etapă a creației sale diverse amestecuri de materiale pentru a obține o imagine cu o textură nouă inedită. Pe suporturi rigide de carton a folosit tuș, beton, crete și cărbune, alături adăugând și colaje foto.

Tot Vostell a avut și ideea decolajului, în urma unui articol de ziar unde era descrisă o catastrofă aeriană pe un aeroport francez întâmplată imediat după „decolare”. Astfel a rupt afișe colate ajungând la decolaj.



Vostell

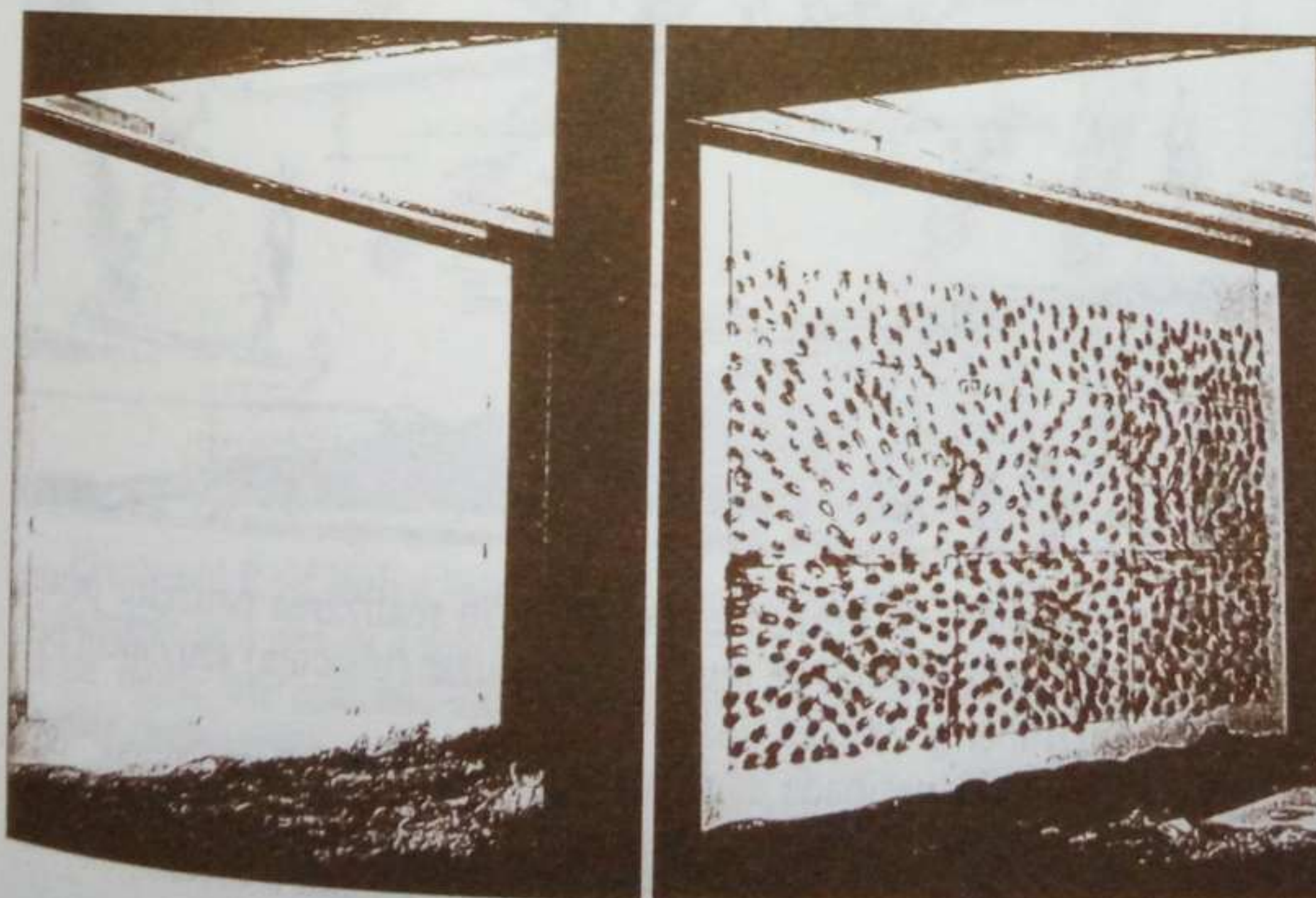
Figură dublă
1991

Tuș, beton, cretă și cărbune
pe carton
73/102 cm.

Oglinda săptămânală

Beatles, 1961-66

Colaj-decolaj, 190/140 cm.



Gruber

Suprafață luată în posesie
1975

9 coli a 26/39 cm lovite cu
punguța de pauzat.

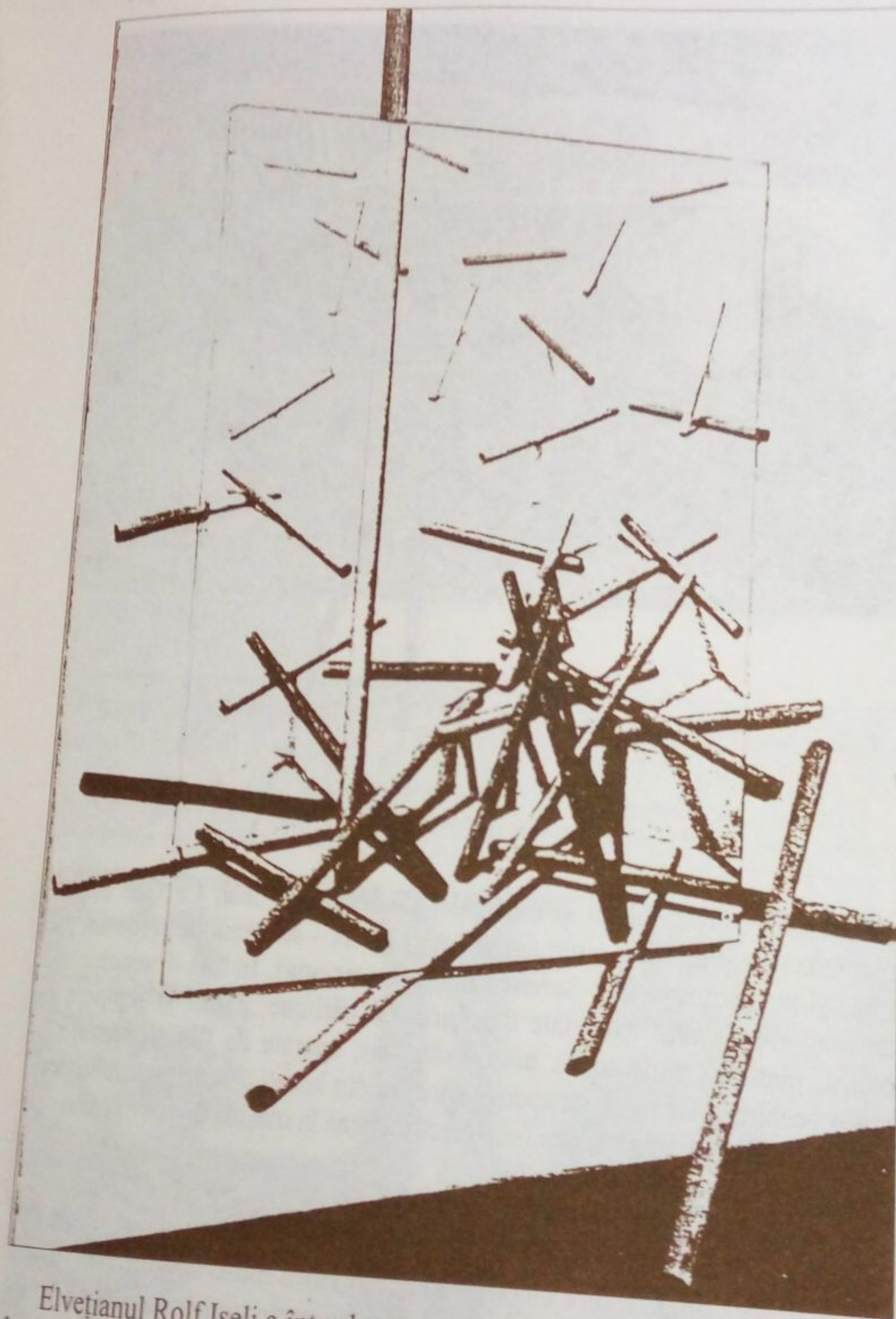
Spătaru
 Crearea lumii-punctul ca
 început al desenului
 1972
 Cărbune pauzat și tuș,
 65/50 cm.



Au fost exploatate și procedee ajutătoare în realizarea pauzelor pentru tablouri sau fresce folosindu-se punga de pauzat (pisicuța) sau calcul perforat (Hetum Gruber și Mircea Spătaru).

Dali s-a folosit în perioada când lucra ilustrațiile la „Don Quijote” de o flintă din sec. XVI pentru împoșcarea tușului litografic pe piatră. Cu aceeași flintă a împușcat și cuie peste o gravură reprezentând o Pietă.

Elve
 în deser
 ză de r
 Tsoclis
 stinghi
 ne



Tsoclis
Bastoane
1976

Creion pe hârtie și colaj lemn,
202/152/5 cm.

Elvețianul Rolf Iseli a introdus o serie de materiale, pene, trestii, pământ în desenele sale pentru a mări caracterul tactil. La fel Beuys și Tâpies, colează de multe ori materiale de diverse proveniențe în desenele lor. Costas Tsoclis prelungeste trompe-l'oeilul desenelor sale reprezentând de obicei stinghii, bastoane și scânduri din lemn, cu fragmente din lemn adevărat ce pornesc din marginile desenului înaintând în spațiu.

Le Gac
Story art (Cu automobil negru)
1987
Tehnică mixtă
210/280/60 cm.



234

Desenul a fost folosit și ca fundal de instalații. Jean Le Gac experimentează posibila unire a termenelor zographiki – scrierea vieții (desen pictură) și kinematographe – scrierea mișcării (cinema). În fața desenelor sale de mari dimensiuni executate de obicei cu cărbune, pastel și tempera pe pânză, plasează proiectoare, mașini de scris, aparate de filmat, aparate de radio vechi etc. De la aceste aparate care vin din lumea cinematografului, aparate mecanice acționate manual sau electric, până la mașina de desen e doar un pas.

Jean Tinguely realizează în 1959 „Métamatic 9“, o mașină de desen din fier, acționată de un motor electric. Rebecca Horn într-o acțiune din 1974 a creat o mască cu creioane. „În jurul capului meu sunt prinse două benzi verticale și șase benzi orizontale. La fiecare punct de încrucișare al benzilor este fixat un creion. Toate creioanele au lungimea de cinci centimetri, și formează profilul feței mele. În fața unui perete alb mișc capul meu ritmic de la stânga spre dreapta și invers. Creioanele desenează pe perete mișcările capului în linii ce se aglomerează din ce în ce.“ (1).

1) Documenta 6
Kassel, 1977
p. 264



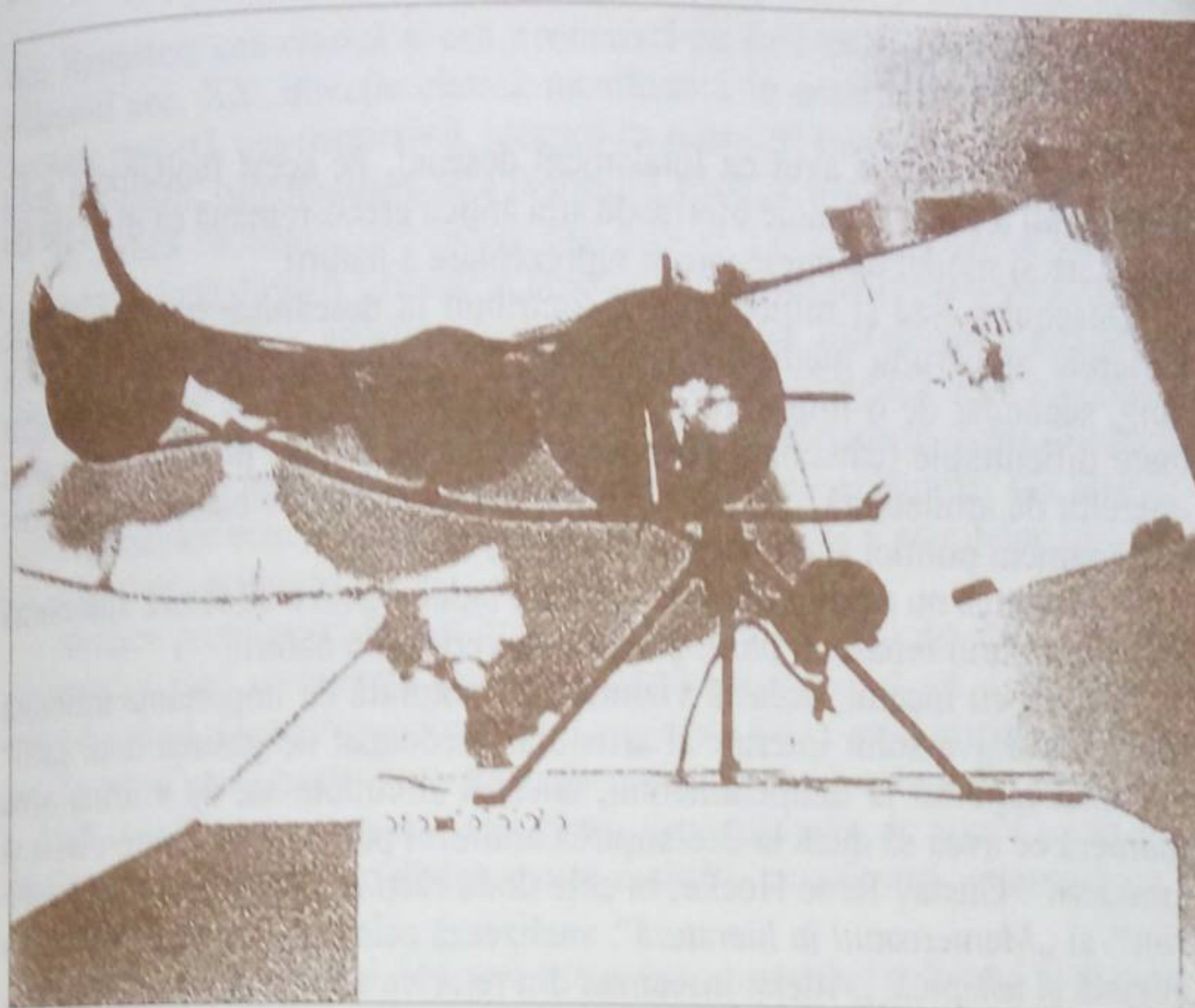
Este
(palma),
întreg co
nate de P
din Valun



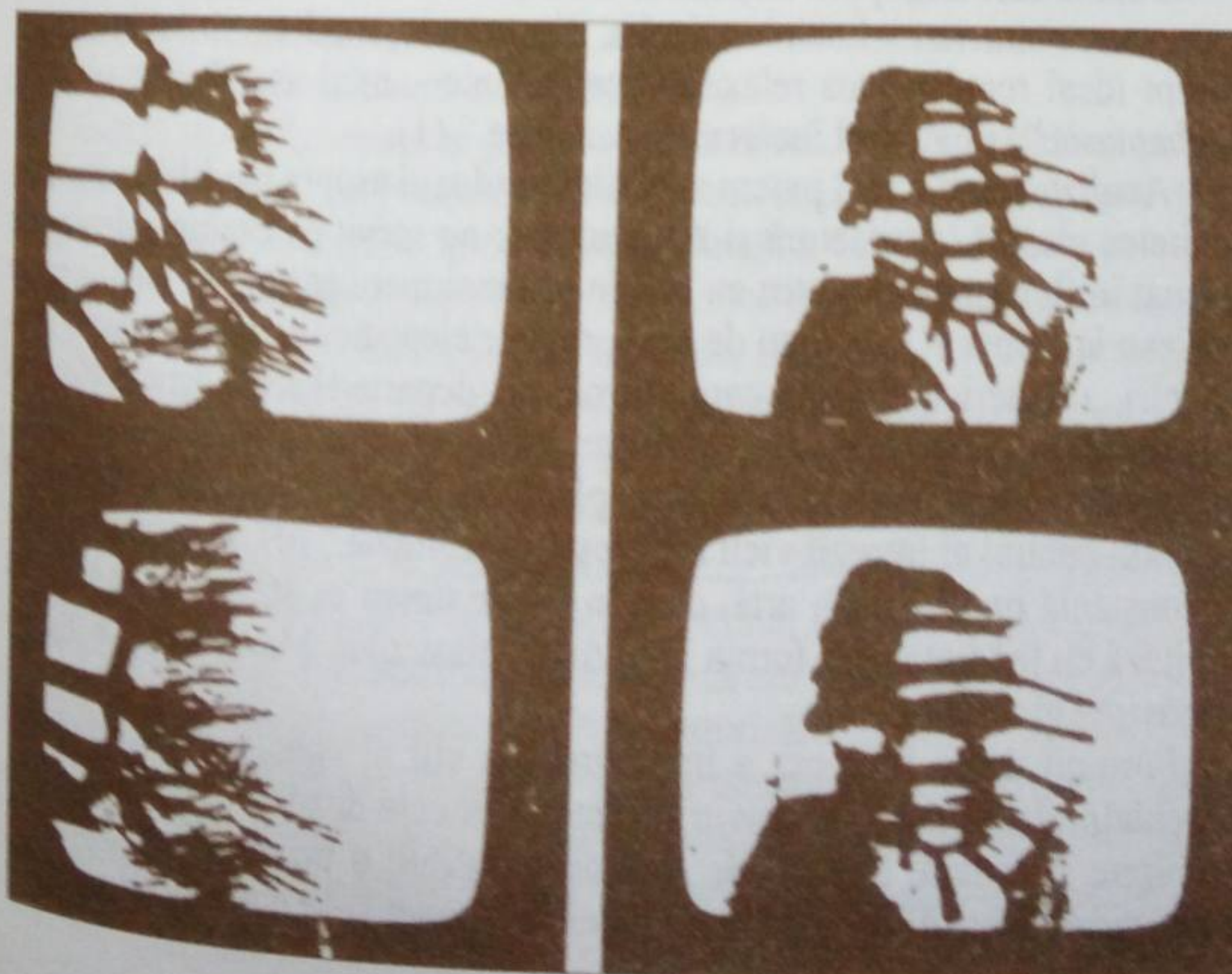


de instalații. Jean Le Gac experi-
mentat în fața desenelor sale
cu creion, pastel și tempera pe
pânză, aparate de filmat, aparate
din lumea cinematografului, apa-
răți, până la mașina de desen e doar un

„Métamatic 9”, o mașină de desen din
1974 a lui Jean Le Gac. Într-o acțiune din 1974 a
său sunt prinse două benzi
de film care înregistrează
punct de înțelegere al benzilor
de film de cinci centimetri, și for-
mează alb mișcă capul meu ritmic de
desenează pe perete mișcările



Este importantă implicarea mâinii în actul desenului, care poate fi mâna
(palma), brațul și antebrațul, iar în funcție de mărime poate fi implicat și
întreg corpul. Așa au fost înregistrate pe peliculă foto acele efemeride dese-
nate de Picasso cu o lanternă de buzunar în penumbra atelierului de ceramică
din Vallauris în 1949.



Tinguely
Métamatic 9
(Mașină de desen) 1959
Fier, hârtie și motor electric,
125/75 cm.

Picasso desenează cu lumină.
Vallauris 1949
Foto Gion Mili.

Horn
Masă cu creioane.
1973.

CONCLUZII.

Arta Renașterii a avut ca fundament desenul. Pe acest fundament s-au putut clădi toate preceptele oferite de arta antică greco-romană ca direcție de cercetare și model de înțelegere și reprezentare a naturii.

Desenul a fost și mijlocul ce a contribuit la descătușarea artistului de barierele atelierului medieval, ajutându-l să devină personalitate de prim rang, secondat de o împlinire pe planul creativității, apt să rezolve singur toate dificultățile (câteodată amplificate chiar de acesta) privind realizarea operelor de arhitectură, pictură și sculptură comandate de biserică și importanți oameni politici și din clasele avute ale timpului.

Renașterea nu a putut oferi pe o durată îndelungată o structură autonomă a clasicismului renăscut, bazat pe redarea veridică a naturii.

Încetul cu încetul, această viziune este obturată de importanța atribuită ideii și a universului interior al artistului preocupat de găsirea unui „stil” personal raportat la temperamentul, talentul și cultura sa, de a urma acea manieră ce avea să ducă la declanșarea antitezei permanente dintre clasic și „modern”. Gustav René Hocke, în cele două cărți ale sale, „*Lumea ca labirint*” și „*Manierismul în literatură*”, analizează cele două orientări văzute ca aticistă și asianică. „Aticist înseamnă din retorica antică: dens, concentrare, lapidar, iscusit, esențial. Asianic desemnează contrariul extrem: exagerarea, echivocul, pornirea artificială de la neesențial și învăluirea vicleană în prolixitate a miezului, redarea subiectivă «trucând» în mod conștient unghiul de perspectivă.” Eduard Norden denumea stilul aticist „conservator” iar pe cel asianic „modern”.

Putem deci lărgi polii noțiunilor noastre: clasic = aticist, armonios, conservator; manierist = asianic, elenist, disarmonic, modern. Stilul aticist are drept ideal regularitatea relaxantă; cel asianic – unul asemănător cu acele „*phantasiai*”: iregularul încărcat de tensiune.” (1).

Analizând acest text putem sublinia paradoxul asupra modelelor din antichitatea clasică (arhitectură și sculptură) ce au servit ca exemple demne de urmat în Renaștere. Acestea au fost în cea mai mare parte antichitățile ce se găseau la Roma și care erau de fapt produse elenistice și copii romane, deci lucrări „manieriste”. După cum afirmă mai departe Hocke, deja în elenism se naște „o nouă conștiință despre plăsmuirea creatoare individuală”. Imaginea reprezentată a artistului, phantazia, ajunge la „identificarea cu punctul central al întregii vieți sufletești și spirituale.” (2). Manierismul este o constantă nu numai în artă, ci și în sinele uman ce stă în permanență în antiteză cu tendința spre forma împlinită a clasicului. Manierismul a produs depășirea granițelor.

Pornind de la Florența a impregnat un stil al epocii în toată Europa. Circulația desenelor și a gravurilor, mai ales cele după lucrările lui Rafael, admirate și imitate dincolo de Alpi au constituit o primă infrastructură de comunicare vizuală (3). Pentru Jaques Bousquet cele două direcții pornite

1) Hocke Gustav René
Manierismul în literatură
Ed. Univers, București,
1977,
p. 27-28.

2) Ibidem
p. 32.

3) Bousquet Jaques
Manierismul
Ed. Bruckmann, München,
1985, p. 274

din Renaștere cea clasică și cea manieristă au fost mereu prezente până la sfârșitul sec. XX: direcția clasică manifestată în academii având o reprezentare realistă, cea manieristă, ideatică cu renașteri succesive în romantism, expresionism, suprarealism, artă fantastică până la arta abstractă (4).

În lumea modernă, cu referire mai ales la a doua jumătate a sec. XX, peste cele două direcții – realist și abstract – persistă două preocupări mereu prezente în practicile artistice: amestecul și analiza. Într-o imagine modernă pot să apară de multe ori în același timp elemente antitetice între realitate și vis, între văzut și gândit, metamorfozări cu detalii realiste. Sunt observate deasemenea tendințe spre opera totală realizată prin alăturarea sau amestecul mijloacelor vizuale, o multimediatizare, o depășire a granițelor care este tot o tendință manieristă.

Analiza prin decompoziție duce la fragmentare. Apariția colajului și a montajului sunt consecințe ale fragmentului reasamblat cu o tensiune și expresie nouă. După Pierre Reverdy, „imaginea este o pură creație a spiritului. Ea nu se poate naște din comparație, ci dimpotrivă numai din apropierea a două realități mai mult sau mai puțin depărtate una de alta. Cu cât mai depărtate sunt raporturile dintre aceste realități, cu atât mai puternică va fi imaginea.” (5).

Tot sec. XX, începând de la cubiști, a fost un secol al colajului și al montajului. S-a dezvoltat ca un principiu de gândire și creativitate ce s-a extins și asupra literaturii, filmului, teatrului, televiziunii, artei video etc.

Postmodernismul apărut în anii '80, manifestat în toate domeniile artei, încearcă noi reevaluări ale clasicismului tot pe niște poziții manieriste. La fel ca manieristii sec. XVIII ce construiau *meraviglii*, mașini ce încercau imitarea naturii, lumea virtuală a computerului tot mai implicat în producția artistică contemporană, subliniază parcă afirmația lui Athanasius Kircher: „din nimic trebuie să apară imaginea perfectă” (6).

Desenul de la Renaștere și până la sfârșitul sec. XX, a rămas cu atribuțiile sale de început, ca prima posibilitate, cea mai la îndemână de a nota prima idee. De aici și până la dezvoltarea finală a desenului avem acces la desfășurarea procesului creativ prezentat în mod clar și accesibil. Desenul a câștigat de asemenea o deschidere în execuție, fiind legat de timp și de forța de scriere a autorului. La fel au rămas și rolul subordonat și autonom. Dacă unele funcții au fost preluate de colaj sau fotografie, există încă destui practicanți în elaborarea schițelor, studiilor și proiectelor desenate. Posibilitățile tehnice actuale au dus și la perfecționarea fabricării suportului, hârtia, care azi este oferită pretutindeni, la calități deosebite. Aceasta a produs mărirea dimensiunii. (Dacă în Renaștere, dimensiunea era mare când atingea formatul A4, azi formatul obișnuit este 50/70.) Materialele în genere au rămas aceleași, prioritate având azi creionul și penița metalică. Există încă un interes și o plăcere de a desena. După producția cunoscută până în prezent și multitudinea domeniilor în care și-a găsit întrebuințarea, putem sublinia că sec. XX a fost și un secol al desenului.

4) ibidem
p. 270.

5) Hocke Gustav René
Lumea ca labirint
Ed. Meridiane, București, 1973,
p. 38-39.

6) Balotă Nicolae
Prefață la „Lumea ca labirint”
p. 16.

Bibliografie

- Adami, Catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.
 „A.D.”, Revistă de artă, oct.-nov. 2000.
 Album de Villard de Honnecourt, *Architecte du XIII. siècle*, Catala Frères, Paris, 1927.
 Argan Giulio Carlo, *Arta modernă* vol.1-2, Ed. Meridiane, București, 1982.
 L'Arte della carta a Fabriano, Museo della carta e della filigrana, Fabriano, 1991.
 Baba Corneliu, (despre) Revista. Arta, nr.11/1986.
 Baldassari Anne, *Picasso und die Photographie*, Ver. Schirmer/Mosel, München 1997.
 Balotă Nicolae, Prefața la *Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, București, 1973.
 Bayerl Günter&Pichol Karl, *Papier*, Ver. Rowohlt, Hamburg, 1986.
 Beaux Arts, Revistă de artă, nr.76/1990.
 Behne Adolf, *Alte deutsche Zeichner*, Ver. Deutsche Buch Gemein Schaft, Berlin, 1943.
 Behne Adolf, Postfața Rembrandt, la romanul *Die Sendung des Rembrandt Harmenszoon van Rijn* de Meta Scheele, Ver. Deutsche Buch Gemeinschaft, Berlin, 1934.
 Beuys Joseph, *Natur-Materie-Form*, Catalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1991.
 Birke Veronika, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Ver. Hirmer, München, 1991.
 Blessin Stefan, *Horst Jansen*, Ver. B.S.Lilo, Hamburg, 1984.
 Boccaccio Giovanni, *Decameronul*, Ed. pt. Literatură, București, 1966.
 Bonnard André, *Civilizația greacă*, Ed. Științifică, București, 1969.
 Bosquet Alain, *Dado*, Ed. de la Différence, Paris, 1991.
 Bouleau Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, București, 1979.
 Bousquet Jacques, *Malerei des Manierismus: die Kunst Europas von 1520-1620*, Ver. Bruckmann, München, 1985.
 Boussel Patrice, *Leonardo da Vinci*, Ver. Belser, Stuttgart, 1989.
 Brion Marcel, *Homo pictor*, Ed. Meridiane, București, 1977.
 Brockhaus, *Der neue*, Ver. F.A. Brockhaus, Leipzig, 1942.
 Busch Werner, *Funkkolleg Kunst*, Ver. Piper, München, 1997.
 Bușneag Olga, *Vasile Kazar*, Revista Arta nr. 4/1984.
 Bușneag Olga, *Desenele lui Octav Grigorescu*, Revista Arta nr.7/1984.
 Capek Abe, *Chinesische Steinbilder*, Ed. Artia, Praga, 1962.
 Cassou Jean, *Panorama artelor plastice contemporane*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1971.
 Cennini Cennino, *Tratatul de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1977.
 Chamoux François, *Civilizația greacă*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1985.
 Chastel André, *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, vol.1-2, Ed. Meridiane, București, 1981.
 Chiarelli Renzo, *Pisanello*, Sadea Editore, Firenze, 1966.
 Christo & Jeanne-Claude, *Reichstag Berlin 1971-1995*, Ver. Taschen, Köln, 1995.
 Cosma Gheorghe, *Camil Ressu*, Ed. Meridiane, București, 1967.
 Coșoveanu Dorana, *Octav Grigorescu*, Ed. Meridiane, București, 1985.
 Daniel Constantin, *Civilizația asiro-babiloniană*, Ed. Sport-turism, București, 1981.
 Daniel Constantin, *Civilizația Egiptului antic*, Ed. Sport-turism, București, 1976.
 Das 15 Jarhrhundert, Catalog, Expo'92 Sevilla, Ed. Electa-Elementarte, Milano, 1992.
 Da Vinci Leonardo, *Tratat despre pictură*, Ed. Meridiane, București, 1971.
 Da Vinci Leonardo, *Die Gewandstudien*, Ver. Schirmer/Mosel, München, 1990.
 De Hollanda Francisco, *Dialoguri romane cu Michelangelo*, Ed. Meridiane, București, 1974.
 De Micheli Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968.
 Descharnes Robert & Néret Gilles, *Salvador Dali*, Ver. Taschen, Köln, 1993.
 Depuis 45 - *L'Art de notre temps*, vol. 1,2,3, Ed. La Connaissance S.A. Bruxelles, 1969.

De Vecchi Lerner, Vladimir Velickovic, *Beaux Arts*, nr. 38/1986.
 Dictionarul explicativ al limbii române,
 Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1975.
 Documenta 6, Catalog, Kassel, 1977.
 Drăguț Vasile, Corneliu Baba ca pictor al omului, *Revista Arta*, 8/1982.
 Dupin Jaques, Miró, Ed. Flammarion, Paris, 1961.
 Dvorák Max, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1983.
 Enciclopedia civilizației grecești, Ed. Meridiane, București, 1970.
 Enciclopedia civilizației romane, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1982.
 Engelhard Günter, Arnulf Rainer, *Art-das Kunstmagazin*, nr. 5/1985.
 Fleming William, *Arte și idei*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1983.
 Fliedl Gottfried, *Gustav Klimt*, Ver. Taschen, Köln, 1990.
 Gauss Ulrike, *Henri Matisse, Zeichnungen und Gouaches découpées*, Catalog, Staatsgalerie, Stuttgart, 1993.
 Gehlen Arnold, *Imagini ale timpului*, Ed. Meridiane, București, 1974.
 Ghițescu Gheorghe, *Antropologie artistică*, vol. 1-2.,
 Ed. Didactică și pedagogică, București, 1979.
 Gilot Françoise, *Matisse und Picasso - eine Künstlerfreundschaft*, Ver. Kindler, München, 1990.
 Giotto e il suo tempo, Catalog, Federico Motta Editore, Padova, 2000.
 Gombrich E.W. *Normă și formă*, Ed. Meridiane, București, 1981.
 Grabar André, *Byzanz*, Ver. Holle, Baden-Baden, 1976.
 Grenier Jean, *Arta și problemele ei*, Ed. Meridiane, București, 1974.
 Grenier Jean, *Eseuri asupra picturii contemporane*, Ed. Meridiane, București, 1972.
 Grohmann Will, *Henry Moore*, Ver. Rembrandt, Berlin, 1960.
 Grohn H.W. *Vincent van Gogh*, Ver. Seemann, Leipzig, 1959.
 Güse Ernst Gerhard, *Auguste Rodin - Zeichnungen und Aquarelle*, Ver. Hatje, Stuttgart, 1984.
 Guttuso Renato, *Meseria de pictor*, Ed. Meridiane, București, 1977.
 Guy Marica Viorica, *Ipostazele picturii moderne*, Ed. Meridiane, București, 1985.
 Haftmann Werner, *Der Mensch und seine Bilder*, Ver. Du Mont, Köln, 1980.
 Hauser Arnold, *Storia sociale dell'arte*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1983.
 Hocke Gustav René, *Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, București, 1973.
 Hocke Gustav René, *Manierismul în literatură*, Ed. Univers, București, 1977.
 Hofmann Werner, *Fundamentele artei moderne*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1977.
 Hohl Reinhold, *Alberto Giacometti*, Ver. Hatje, Stuttgart, 1987.
 Hülsen Christian - Michelis Adolf, *Codex Escorialensis*, Davaco Publishers Soest, 1975.
 Hrdlicka Alfred, *Zeichnungen*, Ver. Harenberg, Dortmund, 1994.
 Huyghe René, *Formes et forces*, Ed. Flammarion, Paris, 1969.
 Ingres, *Scrieri, maxime si mărturie*, Ed. Meridiane, București, 1983.
 Kandinsky, *Kleine Freuden, Aquarelle und Zeichnungen*, Ver. Prestel, München, 1992.
 Klossowski Pierre, Ed. Différence/Centre national des Arts plastiques, Paris, 1990.
 Klein Robert, *Forma și inteligibilul*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1977.
 Knobler Nathan, *Dialogul vizual*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1983.
 Kollwitz Käthe, *Die Handzeichnungen*, Ver. Henschel, Berlin, 1980.
 Koschatzky Walter, *Die Kunst der Zeichnung*, Ver. Pawlak, Köln, 1993.
 Koschatzky Walter, *Die Geschichte der Dürersammlung in der Albertina*,
 Ver. Residenz, Salzburg u. Wien, 1971.
 Kramer Samuel Noah, *Istoria începe la Sumer*, Ed. Științifică, București 1962.
 Krause Anna-Carola, *Geschichte der Malerei*, Ver. Könemann, Köln, 1995.
 Kühn Hermann, *Erhaltung und pflege von Kunstwerken und Antiquitäten*,
 Keysersche Verlagsbuchhandlung, München, 1974.
 Kunze Reinhard, *Du Mont's Handbuch der Kalligraphie*, Ver. Du Mont, Köln, 1992.
 Krzisić Zoran, Vladimir Velickovic, Catalog, Kunstverein, Düsseldorf, 1974.

Lacotte Michel - Cuzin Je
 Le Bot Marc, Vladimir Ve
 Le Corbusier, *Oeuvre com*
 Lecoultré, Catalog, Bienn
 Leroi-Gourhan André, *Pré*
 Leroi-Gourhan André, *Ge*
Liber Librorum - 5000 Ja
 Maestri Anna, Guttuso, G
 Malraux André, *Le musée*
 Maltese Corrado, *Le tecn*
 Ed. Mursia, Milano, 1998
Manierism - artă și teorie
 Măndrescu Anatol, *Theoc*
 Matache Maria, *Maestri p*
 Ed. Electa, Milano, 1998.
 Maur Karin von, Yves Ta
 Momen Theodor, *Istoria*
 Morello Giovanni, *Die so*
 Belser, Zürich, 1988.
 Munro Thomas, *Artele și*
 Nicolaus Knut, *Gemälde*
 Braunschweig, 1979.
 Patzelt Otto, *Faszination*
 Platschek Hans, *R.B. Kit*
 Polo Marco, *Milionul, Ec*
 Posener Georges, *Encicl*
 Premoli Francesca, *Giac*
 Spechio, suplimentul ziar
 Prinz Ursula, *Klaus Vog*
 Procacci Ugo, *Sinopie e*
 Radian H.R. *Cartea prop*
 Rebel Ernst, *Albrecht D*
Reclams Handbuch der k
 Redlow Theodor, *Dialog*
 Rodin August, *Die Kuns*
 Rome ressuscitée, Ed. P
 Rosenberg Jakob, *Criteri*
 Russel John, *Max Ernst*
 Sabarsky Serge, *Egon S*
 Scheidig Walter, *Rembr*
 Schmied Wieland, *200 J*
Sculptori despre desen, I
 Seidlitz Woldemar von,
 Simmel Georg, *Rembran*
 Stangos Nikos, *David H*
 Stelzer Otto, *Die Vorges*
 Stoichită Victor, *Scurtă i*
 Tăpies Antoni, Catalog,
 Tatarkiewicz Wladislaw,
 Toman Rolf, *Die Kunst*
 Tonitza Nicolae, *Scrieri*
 Twombly Cy, *Paintings*

... Ed. Meridiane, București, 1983.
 ... Ed. Meridiane, București, 1970.
 Rainer, Art-das Kunstmagazin, nr. 5/1985.
 ... vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1983.
 ... Ver. Taschen, Köln, 1990.
 ... *Zeichnungen und Gouaches découpées*, Catalog,
 ... București, 1974.
 ... vol. 1-2.,
 ... București, 1979.
 ... *Picasso - eine Künstlerfreundschaft*, Ver. Kindler, München, 1990.
 ... Federico Motta Editore, Padova, 2000.
 ... Ed. Meridiane, București, 1981.
 ... Baden-Baden, 1976.
 ... Ed. Meridiane, București, 1974.
 ... *picturii contemporane*, Ed. Meridiane, București, 1972.
 ... Ver. Rembrandt, Berlin, 1960.
 ... Veb. Seemann, Leipzig, 1959.
 ... *Rodin - Zeichnungen und Aquarelle*, Ver. Hatje, Stuttgart, 1984.
 ... Ed. Meridiane, București, 1977.
 ... *picturii moderne*, Ed. Meridiane, București, 1985.
 ... *und seine Bilder*, Ver. Du Mont, Köln, 1980.
 ... *dell'arte*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1983.
 ... *labirint*, Ed. Meridiane, București, 1973.
 ... *ul în literatură*, Ed. Univers, București, 1977.
 ... *artei moderne*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1977.
 ... Ver. Hatje, Stuttgart, 1987.
 ... *Codex Escorialensis*, Davaco Publishers Soest, 1975.
 ... Ver. Harenberg, Dortmund, 1994.
 ... Ed. Flammarion, Paris, 1969.
 ... Ed. Meridiane, București, 1983.
 ... *reille und Zeichnungen*, Ver. Prestel, München, 1992.
 ... *Centre national des Arts plastiques*, Paris, 1990.
 ... vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1977.
 ... vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1983.
 ... *ngen*, Ver. Henschel, Berlin, 1980.
 ... *Zeichnung*, Ver. Pawlak, Köln, 1993.
 ... *der Dürersammlung in der Albertina*,
 ... 1971.
 ... *la Sumer*, Ed. Științifică, București 1962.
 ... *der Malerei*, Ver. Könemann, Köln, 1995.
 ... *von Kunstwerken und Antiquitäten*,
 ... 1974.
 ... *ographie*, Ver. Du Mont, Köln, 1992.
 ... Düsseldorf, 1974.

Laclotte Michel - Cuzin Jean-Pierre, *Dictionnaire de la peinture*, Ed. Larousse, Paris, 1999.
 Le Bot Marc, Vladimir Velickovic, Ed. Galilée, Paris, 1979.
 Le Corbusier, *Oeuvre complète 1938-1946*, Ed. Girsberger, Zürich, 1961.
 Lecoultre, Catalog, Biennale de Venise, 1978.
 Leroi-Gourhan André, *Préhistoire de l'art Occidental*, Ed. D'Art Lucien Mazenod, Paris, 1965.
 Leroi-Gourhan André, *Gestul și cuvântul*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1980.
 Liber Librorum - 5000 Jahre Buchkunst, Ver. Weber, Genf, 1973.
 Maestri Anna, Guttuso, Gruppo Editoriale Fabri, Milano, 1992.
 Malraux André, *Le musée imaginaire*, Ed. Gallimard, Paris, 1965.
 Maltese Corrado, *Le tecniche artistiche. Ideazione e coordinamento*,
 Ed. Mursia, Milano, 1998.
 Manierism - artă și teorie, Ed. Meridiane, București, 1982.
 Măndrescu Anatol, Theodor Pallady, Ed. Meridiane, București, 1971.
 Matache Maria, *Maeștri picturii europene*, Catalog, Muzeul Național de Artă al României,
 Ed. Electa, Milano, 1998.
 Maur Karin von, Yves Tanguy, Catalog, Staatsgalerie, Stuttgart, 2000.
 Momsen Theodor, *Istoria romană*, vol. 1-2-3, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1987.
 Morello Giovanni, *Die schönsten Stundenbücher aus der Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Ver.
 Belser, Zürich, 1988.
 Munro Thomas, *Artele și relațiile dintre ele*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1981.
 Nicolaus Knut, *Gemälde untersucht-entdeckt-erforscht*, Ver. Khunkhardt & Biermann,
 Braunschweig, 1979.
 Patzelt Otto, *Faszination des Scheins*, Verlag für Bauwesen, Berlin, 1991.
 Platschek Hans, R.B. Kitay, Art- das Kunstmagazin, nr. 5/1988.
 Polo Marco, *Milionul*, Ed. Științifică, București, 1958.
 Posener Georges, *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, Ed. Meridiane, București, 1974.
 Premoli Francesca, *Giacometti in punta di matita*,
 Specchio, suplimentul ziarului La Stampa, 2001.
 Prinz Ursula, Klaus Vogelgesang, Catalog, Ambiente Berlin, Biennale XLIX Venedig, 1990.
 Procacci Ugo, *Sinopie e affreschi*, Casa di Risparmio di Firenze, 1960.
 Radian H.R. *Cartea proporțiilor*, Ed. Meridiane, București, 1981.
 Rebel Ernst, *Albrecht Dürer*, Ver. Orbis, München, 1999.
 Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken,
 Redlow Theodor, *Dialog cu Vasile Kazar*, Revista Arta nr. 4/1984.
 Rodin August, *Die Kunst*, Ver. Kurt Wolf, München, 1920.
 Rome ressuscitée, Ed. Plon, Paris, 1963.
 Rosenberg Jakob, *Criteriul calității în artă*, Ed. Meridiane, București, 1980.
 Russel John, *Max Ernst - Leben und Werk*, Ver. Du Mont, Köln, 1966.
 Sabarsky Serge, *Egon Schiele - 100 Zeichnungen und Aquarelle*, Catalog, Museum Ulm, 1992.
 Scheidig Walter, *Rembrandt als Zeichner*, E.A. Seemann, Leipzig, 1962.
 Schmied Wieland, *200 Jahre phantastische Malerei*, Ver. Rembrandt, Berlin, 1973.
Sculptori despre desen, Revista Arta, nr. 4/1983.
 Seidlitz Woldemar von, *Leonardo da Vinci*, Ver. Phaidon, Berlin, 1935.
 Simmel Georg, *Rembrandt*, Ed. Meridiane, București, 1979.
 Stangos Nikos, *David Hockney by David Hockney*, Thames & Hudson, London, 1976.
 Stelzer Otto, *Die Vorgeschichte der Abstrakten Kunst*, Ver. Piper, München, 1964.
 Stoichită Victor, *Scurtă istorie a umbrei*, Ed. Humanitas, București, 2000.
 Tăpies Antoni, Catalog, Kölnischer Kunstverein, 1968.
 Tatarkiewicz Wladislaw, *Istoria esteticii*, vol. 1-2-3, Ed. Meridiane, București, 1978.
 Toman Rolf, *Die Kunst der italienischen Renaissance*, Ver. Könemann, Köln, 1994.
 Tonitza Nicolae, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1964.
 Twombly Cy, *Paintings and Drawings 1954-1977*, Catalog, Whitney Museum, 1979.

- Van der Grinten Franz Joseph u. Hans, *Joseph Beuys - Frühe Arbeiten aus der sammlung van der Grinten*, Ver. Du Mont, Köln, 1987.
- Vasari Giorgio, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1962.
- Vels Heijn Annemarie, *Rembrandt*, Ver. Parkland, Stuttgart, 1991.
- Vom Papyrus zum Codex*, Ed. Leipzig, 1970.
- Walther Ingo F., *Kunst des 20 Jahrhunderts*, Ver. Taschen, Köln, 2000.
- Warncke Carsten-Peter, *Pablo Picasso*, Ver. Taschen, Köln, 1991.
- Webste T.B.L., *Hellenismus*, Ver. Holle, Baden-Baden, 1979.
- Wescher Herta, *Die geschichte der Collage*, Ver. Du Mont, Köln, 1987.
- Westfeling Uwe, *Zeichnen in der Renaissance*, Ver. Du Mont, Köln, 1993.
- Zambaccian K.H., *Pallady*, Ed. Casa Scoalelor, București, 1945.
- Zeichnen heute - Eine didaktische Ausstellung der Wiener Secession*, Catalog, 1971.

Cupr

O COM

CAP

Ce est

CAP

Supor

Preisto

Papiru

Supor

Desen

Pergam

Hârtia

Supor

CAP

Supor

Studi

Studi

Repre

Studi

Funda

Desen

Supo

Leon

Mich

Rafae

Düre

Decl

CAP

Rem

CAP

Estet

Vinc

Cuprins

O COMPARATIE PRELIMINARĂ / 9

CAPITOLUL 1

Ce este desenul / 23

CAPITOLUL 2

Suporturile și materialele desenului dela origini până în Renaștere / 31

Preistorie și Mesopotamia / 32

Papirusul - tăblițele preparate / 40

Suporturi și materiale în Orient / 45

Desenul pe ceramică în Grecia Antică / 48

Pergamentul / 51

Hârtia / 52

Suporturile și materialele Evului Mediu / 57

CAPITOLUL 3

Suporturile, materialele și estetica desenului în Renaștere / 73

Studiul antichităților greco - romane / 75

Studiul figurii umane, proporții și anatomie / 77

Reprezentarea reală a spațiului prin perspectivă / 81

Studiul florei și faunei / 81

Fundamentarea cercetărilor prin tratate scrise / 82

Desenul ca bază a creativității, funcții și roluri ale desenului / 84

Suporturi și mijloace ale desenului în Renaștere / 97

Leonardo / 107

Michelangelo / 111

Rafael / 114

Dürer / 116

Declinul Renașterii, desenul manierist / 120

CAPITOLUL 4

Rembrandt / 125

CAPITOLUL 5

Estetica, materialele și tehnicile desenului european în sec. XX. / 132

Vincent van Gogh / 133

Henri de Toulouse - Lautrec / 137

Edgar Degas / 138

Auguste Rodin / 140

Gustav Klimt / 145

Egon Schiele / 146
Käthe Kollwitz / 149
Camil Ressu / 150
Cubismul, futurismul / 152
Dadaismul / 157
Max Ernst / 158
Wassily Kandinsky / 161
Paul Klee / 163
Suprarealismul / 166
Salvador Dali / 167
Henri Matisse / 170
Theodor Pallady / 176
Pablo Picasso / 179
Desenul după 1945 / 183
Tașism - semn - gest - scriere / 186
Henri Michaux / 186
Joan Miró / 188
Antoni Tàpies / 190
Cy Twombly / 191
Wols / 193
Ion Bitzan / 194
Artă - viață - artă / 195
Joseph Beuys / 195
Artă după artă - copia și variațiunea / 199
Horst Janssen / 199
Realism - angajament social / 201
Renato Guttuso / 201
Alfred Hrdlicka / 203
Corneliu Baba / 205
Suprarealism - realism fantastic / 207
Hans Bellmer / 207
Vasile Kazar / 207
Pierre Klossowski / 209
Dado / 210
Octav Grigorescu / 211
Imagine umană - realitate - deformare / 213
Alberto Giacometti / 213
Henry Moore / 214
David Hockney / 217
Ronald B. Kitay / 219
Arnulf Rainer / 219
Vladimir Velickovic / 221

Klaus Vogelgesang / 223

Valerio Adami / 224

Peisaj - intervenție și detaliu / 226

Christo / 226

Jean Lecoultre / 227

Suporturi și mijloace ale desenului în sec. XX. / 228

CAPITOLUL 6

Căutări în lărgirea mijloacelor de expresie în desenul european după 1945/229

CAPITOLUL 7

Concluzii / 236

Bibliografie/ 238

Cuprins/ 241

Colofon / 245

Colofon

Desenul,
estetica, suporturi, materiale

de **Ion Stendl**

vede lumina tiparului

prin bunăvoința

Editurii SEMNE,

director

Sanda DULU

Grafica Copertei

de **Petru Stendl** / INTERGRAFOS STUTTGART/

reprezintă un detaliu din lucrarea «Pictorul și modelul»

de **Ion Stendl**

Viziunea grafică

Mircia Dumitrescu

Tehnoredactare, corectură

Orbán Anna - Mária

tiparul Executat la Tiopografia SEMNE

Formatul cărții

22 cm x 23,5 cm pe hârtie offset 80 grame

în 500 de exemplare

București,

2004 iulie



București
2004

EDITURA
SemnE

